

# द्विजेन्द्रलाल राय और 'प्रसाद' के नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन

[ प्रयाग विश्वविद्यालय की डी० फिल्० उपाधि के लिए प्रस्तुत ]

शोध-प्रबन्ध

प्रस्तुतकर्ता  
ब्रजकुमार मित्तल, एम० ए०

निर्देशक  
डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णेय  
अध्यक्ष, हिन्दी विभाग  
प्रयाग विश्वविद्यालय

हिन्दी विभाग  
प्रयाग विश्वविद्यालय  
इलाहाबाद

● १९७१ ●

## अपनी ओर से

मैंने बचपन में मंच पर 'दुर्गादास' नाटक देखा था ।  
स्व० २० के पश्चात् जब पूज्यवर आचार्य डा० लक्ष्मासागर वाष्णीय जी ने  
मेरे सामने यह विषय रखा तो मैं दुर्गादास के लेखक के प्रति एक आग्रह से  
भर गया था, साथ ही मुझे डर भी लगा था, क्योंकि बंगला के बंकिम, शरत्,  
रवीन्द्र और राय मेरे लिए नाममात्र ही परिचित थे । जब मैंने अपनी  
असमर्थता व्यक्त की थी तो पूज्य डा० साहब ने अपनी सहज प्रेरणा का बल  
देते हुए कहा था -- 'मेहनत करो बंगला भी आ जायगी ।' इस एक प्रेरणा  
के भरोसे मैं 'राय' और 'प्रसाद' का यह तुलनात्मक अध्ययन प्रारम्भ कर दिया  
और बचपन का धुंधला-सा दुर्गादास निखर कर मेरे समक्ष आने लगा । इस  
अध्ययन में 'प्रसाद' पर पर्याप्त सामग्री प्राप्त थी, लेकिन 'जि. जेन्द्रलाल राय' के  
विषय में शोध-स्तर का सामग्री का नितान्त अभाव था । इस अभाव को  
बहुत कुछ पूर्ति पूज्य गुरुदेव के निर्देश के द्वारा हुई । क्योंकि मैं जब भी कहीं  
उलफा वहीं मुझे उनके कुशल निर्देश ने स्पष्ट पथ दिखाया । इसीलिए आज  
■ यह कार्य इस रूप में प्रस्तुत हो सका । इस सन्दर्भ में मैं यही कहूंगा कि  
नौका के साथ-साथ जो किनारा चलता है, वहीं उस नाव की गति है, वहीं  
उसकी पतवार । मेरी समस्त भावनार्थ सामार क गुरुदेव की सदैव कृतज्ञ  
रहूँगी ।

जब मैंने अपना यह अध्ययन प्रारम्भ किया था तो मेरे  
सामने कई पद्धतियाँ थीं, जैसे दोनों लेखकों के एक एक नाटक का अध्ययन,  
दोनों लेखकों के सम्पूर्ण नाटकों का अलग अध्ययन आदि । परन्तु ऐसा करने  
से उनके नाटकों का परिचय तो प्रस्तुत हो सकता, लेकिन इन दोनों लेखकों  
के वैचारिक परिवेश से हम बहुत कुछ अन्तर्हित रह जाते । अतः मैंने प्रथम  
तीन परिच्छेदों में उक्त दोनों लेखकों के युग और उनके विभिन्न <sup>वैचारिक</sup> सन्दर्भों-को



प्रस्तुत किया है। उसके पश्चात् अन्य परिच्छेदों में नाटक के मुख्य तत्त्वों के आधार पर दोनों लेखकों का अध्ययन किया है। मेरे इस तुलनात्मक अध्ययन का उद्देश्य इन दोनों लेखकों में से किसी को उच्च या निम्न दिखाना नहीं, वरन् दोनों का सम्पूर्ण परिचय देना है। हिन्दी साहित्य में 'देव और बिहारी', 'सूर और तुलसी' सर्व-हिन्दी तथा मराठी उपन्यासों का तुलनात्मक अध्ययन का परम्परा प्रचलित है। मेरा प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध भी इसी परम्परा की एक कड़ी के रूप में है। नन्तर में दो महान् कलाकार उगमा एक ही प्रकार के हों, यह बहुत बड़ी जिज्ञासा की बात है, प्रस्तुत शोधप्रबन्ध इस जिज्ञासा को पूर्ण करने का प्रयास कहा जा सकता है।

मैंने अपने इस शोध-प्रबन्ध में 'प्रसाद' और 'राय' की उन रचनाओं को छोड़ दिया है, जो उनकी प्रयोग-कालीन अपरिपक्वता का परिणाम हैं। इस प्रकार 'प्रसाद' का 'तज्जन', 'कल्याणी-परिणय', 'करुणालय', 'प्रायश्चित' (१९१०-१९१३) राय की 'विरह', 'कालिक अवतार', 'ब्रह्म स्पर्श' (१८९५-१९००) रचनाओं को मैंने छोड़ दिया है, इसका कारण यह है कि इन रचनाओं का केवल ऐतिहासिक महत्व ही है साहित्यिक-दृष्टि से इनमें प्रयोग-काल की जैसा कमल खिल रहा है। अतः इस अध्ययन के आधार के लिए ये बहुत उपयोगी नहीं हैं।

जहाँ तक मुझे ज्ञात है, इस विषय पर अभी तक कोई शोध-कार्य नहीं हुआ है। बंगला-नाटकों का हिन्दी प्रदेश में पर्याप्त प्रचार है, अतः बंगला और हिन्दी के नाटककारों को लेकर जैसा दिशाओं में कार्य किया जा सकता था, परन्तु अभी तक विद्वान्-लेखक इस विषय में उदासीन हैं। हिन्दी और बंगला रंगमंच को लेकर कुछ उद्भावनाएँ अवश्य हुई हैं, लेकिन उनकी पर्याप्त नहीं कहा जा सकता। राय के विषय में हिन्दी में तो कुछ लिखा ही नहीं गया, बंगला में भी इस लेखक का उचित मूल्यांकन

नहीं हुआ । बंगला के सुकुमार सेन , श्री कुमार चटर्जी तथा गोपाल कृष्णती  
 जैसे महान् लेखकों ने भी बड़े हल-के रूप में राय का परिचय दिया है ।  
 इतिहास लिखते समय वे माईकेल मधुसूदन दास से 'तर्करत्न' दोनबन्धु मित्र ,  
 गिरीश घोष और द्विजेन्द्रलाल राय के नाम गिनाते हुए सीधे खोन्ड्रनाथ  
 टेंगौर पर रुके हैं । अतः बंगला के इतिहासों में भी राय सम्बन्धी सामग्री  
 का नितान्त अभाव ही मिला है । स्वतन्त्र रूप से उनके नाटक-साहित्य  
 तथा जीवन पर कुछ रचनाएं प्राप्त हुईं, जैसे डा० शान्तिकुमार दास गुप्त की  
 'मेवाड़ -पतनैर भूमिका' तथा 'बनफूल' की 'द्विजेन्द्र-दर्पण' आदि ।  
 परन्तु इस प्रकार की निम्नस्तरीय रचनाओं से शोध-कार्य में बहुत अधिक  
 सहायता मिलने की आशा नहीं की जा सकती थी । हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर  
 बम्बई प्रकाशन ने द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों के जो अनुवाद प्रस्तुत किए हैं,  
 उनकी भूमिकाएं बहुत ही महत्वपूर्ण हैं । उनसे मुझे बहुत सहायता मिली है  
 'प्रसाद' सम्बन्धी सामग्री के विषय में मुझे अधिक कुछ  
 नहीं कहना है, क्योंकि उन्हें हिन्दी साहित्य का केन्द्र माना जाता है । उन  
 सम्बन्ध में पर्याप्त सामग्री प्राप्त है । 'प्रसाद' के नाटकों पर जो कार्य  
 माननीय आचार्य डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने किया, वह जाने वाली  
 पीढ़ियों के लिए अनुकरणीय बन गया है । उनकी 'प्रसाद' के नाटकों का  
 शास्त्रीय अध्ययन 'हिन्दी-गद्य के युग-निर्माता ' स्कन्दगुप्त समीक्षा',  
 'चन्द्रगुप्त समीक्षा', 'अज्ञातशत्रु समीक्षा' आदि रचनाओं से मुझे जो  
 सहायता मिली है साथ ही समय-समय पर मुझे आचार्य डा० शर्मा जी से  
 जो निर्देश प्राप्त हुए हैं, उनसे मुझे अत्यधिक सहायता मिली है । अतः मैं  
 उनका हृदय से कृतज्ञ हूँ । श्रेष्ठ डा० दशरथ चौका की शोधपूर्ण रचनाओं  
 से भी मुझे पर्याप्त सहायता मिली है । इसके लिए मैं उनका आभारी हूँ ।  
 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास' जैसी पुस्तकों की रचना करके डा०  
 चौका ने हिन्दी नाटक-उत्पत्ति को एक नई दिशा देने का प्रयास किया  
 है । हिन्दी-बालौचना-कात् के विशिष्ट व्यक्तित्व के रूप में मान्य डा०

लक्ष्मीसागर वार्षिकी की 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', २० वीं शताब्दी हिन्दी साहित्य : नर सन्दर्भ', 'आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका' जैसी उत्कृष्ट रचनाओं से मेरा जो पथ-प्रदर्शन हुआ, उसका प्रतिदान मेरे पास नहीं है ।

इस शोध कार्य में मुझे अजुज डा० सुरेश सिन्हा तथा डा० सर्वजीत राय का जो स्नेह और सहयोग मिला, वह मेरे लिए सदैव एक स्मृति का सन्दर्भ रहेगा । अपने अजुजों का यह स्नेह मेरे लिए अमूल्य निधि है ।

अपनी ओर से कुछ कहते हुए मुझे अजुज राजीव वार्षिकी का नाम याद आता है । इस नाम के साथ मेरा जो भावनात्मक सम्बन्ध है, वह किसी प्रकार की औपचारिकता की अपेक्षा नहीं करता । उनके उदार मन से उद्भूत प्रेरणाएं हर आड़े वक्त पर मेरे काम आई हैं । अतः मैं धन्यवाद जैसी कोई बात कहकर उस सम्बन्ध को औपचारिक बनाने की धृष्टता नहीं कर सकता ।

मैं प्रयाग विश्वविद्यालय में अध्ययन के लिए आ पाया, इसका सारा श्रेय मेरे अजुज श्री राजकुमार मिश्र को है तथा मेरे शोध-प्रबन्ध की पूर्णता का बहुत कुछ श्रेय अजुज श्री जैश्वरदास को । परिवार के सभी सदस्यों तथा सम्बन्धियों का स्नेह, सहयोग और आश्वस्त्य मेरे लिए प्रेरणादायक तत्व रहे हैं । इस सन्दर्भ में मां के आशीर्वाद को मैं भूल नहीं सकता । साथ ही इस शोध-कार्य में मेरे निकट और दूर रहने वाले मित्रों की स्नेहिल भावनाएं मेरे लिए एक महान् सम्बल रही हैं । मैं उन सभी का हृदय से आभारी हूँ । श्रीमती कमला दीदी का अपार स्नेह और उनकी इस शोध-कार्य के लिए उत्सुकता मेरे लिए प्रेरणा-स्रोत रही है हिन्दी-विभाग के प्रतिष्ठित प्राध्यापक डा० माताबदल जायसवाल को हृदय से धन्यवाद देता हूँ, जिन्होंने पग-पग पर मुझे आशा और बल दिया ।

उद्भावना-संघ का नाम इसलिए ठे रहा हूँ कि इस का स्वस्थ वाद-विवाद परम्परा है मैंने जो सीखा है, उसका प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में मैंने पूर्ण उपयोग किया है ।

अपनी ओर से कुछ कहते समय एक उदार, स्नेह से भरी मव्य प्रतिमा मेरे समक्ष है । सच तो यह है कि मैंने जो कुछ भी किया वह सब कुछ इस प्रतिमा के पावन चरणों में बैठकर किया है । वात्सल्य और आशीर्वाद की भावना में कितना <sup>बल</sup> होता है, इसे मैं आज अनुभव कर रहा हूँ । मैंने पूज्य मम्मी जी (श्रीमती डाक्टर वाष्णीय) को सदैव इस मव्य प्रतिमा के रूप में देखा है । मैं अपनी समस्त भावनाओं सहित सब कुछ उन्हीं के चरणों में अर्पित करता हूँ । अतः जल से कोई आमार-शब्द मेरे पास बचता ही नहीं ।

टंकण-कार्य में अनेक सुफार्वों के साथ मुझे जो सहयोग श्री रामहित त्रिपाठी, हिन्दी टंकक ने दिया, उसके लिए मैं उनका हृदय से आभारी हूँ ।

अन्त में पुनः एक बार मैं कहना चाहूंगा कि पूज्य गुरुदेव की असीम अनुकम्पा और स्नेह का प्रतिदान मेरे पास नहीं है । शब्दों में बांधकर उनके लिए कुछ भी कहते हुए मुझे ~~असमर्थ~~ <sup>असमर्थ</sup> ठर जाता है--

‘ क्या है गुरु संतोषिए, हाँस रही मन माहिं । ’

उनकी सरल महानता के प्रति मेरे मन में जो आघात अदा है, मैं उसे बंधकर मोन हो जाता हूँ ।

१ जून, १९७१ ई०

(ब्रजकुमार मिश्र)

ब्रजकुमार मिश्र

विषयानुक्रमिका  
~~~~~

| <u>विषय</u><br>-----                                                                                                                                                                                         | <u>पृष्ठसंख्या</u><br>----- |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| परिच्छेद -- १ : <u>पृष्ठभूमि</u>                                                                                                                                                                             | १ - २६                      |
| भारतीय नवजागरण<br>बंगाल का नवजागरण : राय के नाटक<br>हिन्दी प्रदेश का नवजागरण : 'प्रसाद' के नाटक<br>निष्कर्ष ।                                                                                                |                             |
| परिच्छेद -- २ : <u>नाटकों का उद्भव और विकास</u>                                                                                                                                                              | ३० - ८०                     |
| (क)<br>नाटकों का उद्भव<br>लोक-नाटक<br>पारसी रंगमंच<br>बंगला रंगमंच<br>हिन्दी रंगमंच<br>(ख)<br>हिन्दी रंगमंच एवं 'प्रसाद'<br>बंगला रंगमंच एवं राय<br>निष्कर्ष ।                                               |                             |
| परिच्छेद -- ३ : <u>वैचारिक संदर्भ : विभिन्न दृष्टिकोण</u>                                                                                                                                                    | ८१ - ११७                    |
| सांस्कृतिक दृष्टिकोण : 'प्रसाद'<br>सांस्कृतिक दृष्टिकोण : राय<br>राष्ट्रीयता : 'प्रसाद'<br>राष्ट्रीयता : राय<br>इतिहास एवं कल्पना : विभिन्न विचार<br>इतिहास एवं कल्पना : 'प्रसाद'<br>इतिहास एवं कल्पना : राय |                             |

| <u>विषय</u>                                                  | <u>पृष्ठ संख्या</u> |
|--------------------------------------------------------------|---------------------|
| परिच्छेद -- ४ : <u>रंगमंच : गीत : भाषा : 'प्रसाद' और राय</u> | ११८ - १३३           |
| रंगमंच : 'प्रसाद' और राय                                     |                     |
| गीत : 'प्रसाद' और राय                                        |                     |
| भाषा : 'प्रसाद' और राय                                       |                     |
| परिच्छेद -- ५ : <u>कथावस्तु</u>                              | १३४ - १७१           |
| शास्त्रीय विवेचन                                             |                     |
| कथावस्तु : 'प्रसाद'                                          |                     |
| कथावस्तु : राय                                               |                     |
| निष्कर्ष ।                                                   |                     |
| परिच्छेद -- ६ : <u>पात्र-योजना</u>                           | १७२ - २१३           |
| शास्त्रीय विवेचन                                             |                     |
| पात्र-योजना : 'प्रसाद'                                       |                     |
| पात्र-योजना : राय                                            |                     |
| निष्कर्ष ।                                                   |                     |
| परिच्छेद -- ७ : <u>रस</u>                                    | २१४ - २३७           |
| रस                                                           |                     |
| 'प्रसाद' के नाटकों में रस                                    |                     |
| राय के नाटकों में रस                                         |                     |
| निष्कर्ष ।                                                   |                     |
| परिच्छेद -- ८ : <u>संवाद</u>                                 | २३८ - २६६           |
| शास्त्रीय विवेचन                                             |                     |
| संवाद : 'प्रसाद'                                             |                     |
| संवाद : राय                                                  |                     |
| निष्कर्ष ।                                                   |                     |
| <u>उपसंहार</u>                                               | २६७ - २७२-          |
| सहायक ग्रन्थ-सूची                                            | क - ख               |

परिच्छेद ० १ ०

पृष्ठभूमि  
=====

- भारतीय- नवजागरण
- बंगला का नव जागरण : राय के नाटक
- हिन्दी प्रदेश का नव जागरण : 'प्रसाद' के नाटक
- निष्कर्ष

‘नवीन चेतना की अभिव्यक्ति ही वाधुनिक हिन्दी-साहित्य का आधार है ।’

पृष्ठभूमि

भारतीय-नवजागरण

भारत के इतिहास में अनेक बार ऐसे मोड़ आए हैं, जब कि सारा देश किसी एक नवीन दिशा में चल पड़ा। अनेक जातियों के सम्पर्क से यहाँ की पारम्परिक-व्यवस्था में अनेक परिवर्तन आए। एक ऐसा ही ऐतिहासिक परिवर्तन अंगरेजों के सम्पर्क से भी आया। यह परिवर्तन एक साथ सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक आदि सभी क्षेत्रों में आया। इस परिवर्तन के काल-निर्धारण की विकट समस्या को हल करते हुए माननीय डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय ने तर्कपूर्ण स्थापना की है,—“केवल राजनीतिक दृष्टि से नहीं, अन्य कई कारणों से भी १८५७ एक महत्वपूर्ण तिथि है। ... चार्ल्स वुड की शिक्षा-वायोजना, जिससे हमारा सीधा सम्बन्ध है, १८५७ के समीप ही अर्थात् १८५४ में ही प्रस्तुत की गई थी। साहित्य में इन सब नवीनताओं की प्रतिक्रिया होनी अनिवार्य थी और १८५७ में ही विश्वविद्यालयों की स्थापना हुई। .... मारतेन्दु का जन्म भी १८५७ के समीप १८५० में हुआ था। अस्तु, इन सब बातों को ध्यान में रखते हुए यदि, स्थूल रूप से, मारतेन्दु की जन्म-तिथि अर्थात् १८५० से हिन्दी साहित्य के नवीन या आधुनिक युग का सुरुवात मान लिया जाय तो कोई विशेष हानि नहीं होगी।” हिन्दी के



नवयुग का अर्थ भारत का नवयुग है । अंगरेज बंगाल में आए, वहाँ का शासन हस्तगत किया और धीरे-धीरे हिन्दी-प्रदेश की ओर बढ़े । प्लासी (१८५७) बक्सर (१७६४) की लड़ाइयों के पश्चात् वे कमजोर समस्त उच्चरी भारत के शासक बन गए । दिल्ली की युगों पुरानी सत्ता अंगरेजों के हाथ में चली गई । अतः हिन्दी-प्रदेश का नवजागरण एक प्रकार से समस्त भारत का ही नवजागरण है । विद्वान् लेखक ने एक दूसरी जगह कहा है, 'भारतवर्ष के इतिहास में उन्नीसवाँ शताब्दी का केवल राजनीतिक दृष्टि से ही नहीं, बल्कि साहित्यिक दृष्टि से भी महत्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि इसी शताब्दी में भारतीय साहित्य का पाश्चात्य साहित्य और विचारधारा से सम्पर्क स्थापित हुआ और फलतः उनमें प्राचीनता से पार्थक्य स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होने लगा' । भारतवर्ष का सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक, धार्मिक दृष्टि से जन-जीवन प्राचीनता के दबाव में सड़ रहा था । लोग उस सड़न को किसी तरह सहन करके जी रहे थे । अंगरेजों के सम्पर्क से हमारे अन्दर एक चेतना का उदय हुआ, जिसके कारण सभी क्षेत्रों में परिवर्तन लाने के लिए हम प्रयत्नशील हुए । जिन परिस्थितियों में हमारे अन्दर नवीन-चिन्तन का उदय हुआ वे ऐतिहासिक रूप में एक लम्बे युग की देन थीं । उनपर विचार किए बिना हम किसी भी आन्दोलन की दिशा को ठीक से नहीं समझ सकते ।

अकबर के युग में भारत का एक शासन-सूत्र में बंध गया था । अपनी कुशल उदारवादी नीति के कारण अकबर ने भारत पर सफल शासन किया । लेकिन अकबर के उत्तराधिकारी एक के पश्चात् एक भारत की केन्द्रीयहीनता के जिम्मेदार हैं । इनमें जहाँगीर, जहाँकि यद्यपि अकबर की ही तरह उदार एवं दूरदर्शी नहीं थे, फिर भी इन्होंने किसी तरह इस देश को बितरने नहीं दिया । अनेक कीमती मयनों के लोप तथा लगातार युद्धों के कारण भारतवर्ष की

आर्थिक स्थिति दिनोंदिन गिर रही थी। पतन की इस कहानी का वास्तविक प्रारम्भ औरंगजेब के दिल्ली आगरा की गद्दी पर बैठने के साथ (१६५८ई०) होता है। अपनी व्यवितगत विचारणाओं और नीतियों के कारण इस शासक को मुगल सल्तनत के पतन का कारण ठहराया जा सकता है। इसके दो कारण हैं -- एक तो इसने भारत को 'हिन्दू और मुसलमान' इन दो क्षेत्रों में बांट दिया, दूसरे अविश्वासी स्वभाव के कारण यह कोई कुशल उच्चाधिकारी मुगल सल्तनत नहीं दे सका। केन्द्र की स्थिति बिगड़ जाने से देश की आर्थिक स्थिति गिरने लगी तथा विघटन के तत्त्व सक्रिय होने लगे। इस आन्तरिक कमजोरी का लाभ उठाकर जहाँ अनेक क्रूर आक्रान्ता आए और भारत को लूट कर ले गए। औरंगजेब के पश्चात् दिल्ली की गद्दी पर बहादुरशाह (१७०७-१७१२), जहांदारशाह (१७१२-१७१३) फर्रुखसियर (१७१३-१७१६ई०), मुहम्मदशाह (१७१६-४८ई०) जैसे एक-से-एक निकम्मे लोग बैठे और इनमें प्रत्येक अपनी कमजोरियों के कारण सल्तनत की पतन की कहानी में एक विकृत-स्थिति जोड़कर चला गया। इन सब के शासनकाल में भारत के अन्दर राजनिष्ठता विघटन हो चुका था। यहाँ की अव्यवस्था बिगड़ चुकी थी, सब और वराकता व्याप्त थी, व्यवितगत सुरक्षा का मय सब में व्याप्त था। प्रान्तों की स्वतन्त्र सत्ता उमर रही थी। लोगों में केन्द्र के प्रति कोई श्रद्धा या विश्वास नहीं रह गया था। भारत का सांस्कृतिक, धार्मिक जीवन अस्त-व्यस्त हो गया था। जन-जीवन में एक जड़ता व्याप्त हो चुकी थी। भारत की इस अव्यवस्था का जिम्मेदार बहुत कुछ औरंगजेब ही था। औरंगजेब की हिन्दू-राजपूत विरोधी नीति, राजधानी में शासन सत्ता का केन्द्रीयकरण और राजकीय आय का बालीशान इमारतें बनवाने में अवाधुनिक व्यय, सुदूर स्थित प्रांतीय या विजित राजाओं और नवाबों पर नियन्त्रण का अभाव, बातायत के साधनों की अज्ञानता और ध्यान न देना, रईसों तथा कुलीनों और तानकों की अव्यवस्था, सुसंगठित पुलिस और निष्पक्ष एवं शक्तिशाली न्यायाधीशों का अभाव, अशांति, अराजकता, दूसरे का राज्य हड़प लेने की प्रवृत्ति और फलतः निरक्षर युद्धों में राजकीय आय का खर्च, और तन्त्रनिष्ठ सैनिक तथा बाधक,

शक्ति का ह्रास आदि कुछ बातें ऐसी थीं, जिन्हें औरंगजेब अपने उत्तराधिकारियों के लिए छोड़ गया और जिनके फलस्वरूप राज्य क्षिन्न-भिन्न हो गया<sup>१</sup>। इस कथन में स्पष्ट हो जाता है कि भारत जो एक विशाल देश है, जो मुगलकाल में एक सूत्र में बंधा हुआ था, परिस्थितियों के कारण मुगल-शासन-काल में ही बिखर गया। और देश का यही बिखराव भारत में अंगरेजी-शासन की स्थापना का प्रमुख कारण बना। इस प्रकार कहा जा सकता है कि भारत की परतंत्रता मुगलों के पतन और उनकी संकुचित-नीति का ही परिणाम है।

उत्तर भारत में मराठों और मुगलों का पतन एक नवान युग के प्रारम्भ का संकेत था। जाट और सिक्ख भी शक्ति-हीन हो चले थे। राजपूत अपनी राज्य-सीमाओं में संकुचित हो गए थे। राजनीतिक रूप से दिल्ली (उत्तरी भारत) की स्थिति दयनीय हो चली थी। गद्दी के लिए युद्ध और बाह्य आक्रमणों के कारण यहां का सामाजिक और आर्थिक जीवन बिखर गया था। समाज में अनेक कुप्रथाएं जैसे पदी प्रथा, बाल विवाह, बहु विवाह, धार्मिक संकुचन जातिवाद, सती प्रथा, पुरोहितवाद, कुआ-कूत, तीर्थ यात्रा, धार्मिक अंधविश्वास आदि व्याप्त हो गई थीं। जन-जीवन में घोर निराशा और अनास्था आ गई थी। सांस्कृतिक दृष्टि से यह जड़ता और निराशा का काल था। लगातार मन्दिर टूटने और तीर्थ स्थानों के उजड़ने से भगवान की समाप्ति में भी हमारा अनाथ विश्वास नहीं रह गया था। धार्मिक दृष्टि से भारतीय जनता (हिन्दू और मुसलमान) दो तैमों में बंट गई थी, जिनके बीच औरंगजेब और उसके उत्तराधिकारियों ने स्पष्ट खाई निर्मित कर दी थी। मुसलमानों की धार्मिक कट्टरता के कारण अल्पसंख्यक हिन्दुओं में भी कट्टरपन बाने लाा था। मुसलमानों की धर्म-सम्बन्धी धारणाएं अत्यन्त संकुचित थीं, जिसकी प्रतिक्रिया में हिन्दू भी संकुचित होने लगे थे। यहां तक कि न्याय का विचार भी जाति-वाद और धार्मिकता के आधार पर होने लाा था। अतः धार्मिक संकुचन का

१ डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : 'आधुनिक हिन्दी साहित्य की विकास', प्रयाग,

विष प्रशासन को कमजोर करने लगा था । अंगरेजों के आगमन से पूर्व ही इतनी कुप्रथाओं और कमजोरियों में जीने वाला भारतीय जन-समाज निष्प्राण, स्पन्दनहीन और निर्जीव हो चला था । उसकी आत्मनिर्णय-शक्ति, तथा मनोबल-जुक-मर्ब-धन मनीबल जुक गया था । वह केवल इशारे पर चलने वाला पशु-मात्र बचा था ।

ऐसी स्थिति में बंगाल में अंगरेजों ने अपने शासन की स्थापना की । बंगाल, विहार और उड़ीसा प्रदेश भी भारत के अन्य भागों की तरह या कहिए उससे भी कहीं अधिक कमजोर एवं निष्क्रिय थे । क्योंकि इन प्रदेशों की भौगोलिक स्थिति के कारण यहां आए दिन अकाल पड़ा करते थे । अतिवृष्टि, अनावृष्टि, भूकम्प आदि के कारण यहां की आर्थिक स्थिति बहुत खराब थी । अनेक कुप्रथाएं और अन्यविश्वास समाज में घुन की तरह लगे हुए थे । अतः १७७२ ई० तक वारेनहेस्टिंग्स ने बंगाल, विहार, उड़ीसा के दीवानी अधिकार प्राप्त कर लिए । इन प्रदेशों की अनियन्त्रित और निकम्मी सेना प्लासी (१७५७) तथा बक्सर (१७६४) के दो महत्वपूर्ण युद्धों में अंगरेजों से हार गई । परिणामतः अंगरेज जो व्यापार करने भारत में आए थे, दिल्ली की गद्दी का स्वप्न देखने लगे । १८०३ में शक्तिशाली मराठा सरदार दौलतराव सिन्धिया से अंगरेजों ने दिल्ली को जीत लिया । तात्कालीन मुगल बादशाह शाहआलम अंगरेजों से भक्षण पाने लगा और उच्चभारत का एक प्रसिद्ध मुगल-शासन प्रायः समाप्त हो गया ।

अंगरेज एक बुद्धिमान, चालाक, कार्य-कुशल, सुसंगठित और उत्साही जाति थी । इसका सम्पर्क भारतीय जन-जीवन के लिए एक अनौखी घटना थी । भारत के लोग पुरातन पंथी, परम्परावादी और धार्मिक दृष्टि के थे । उनमें किसी नवीन व्यवस्था के विषय में चिन्तन की शक्ति नहीं थी । अंगरेजों के सम्पर्क से भारत के इस परम्परागत जीवन में परिवर्तन आ गया । भारत में एक युग से केन्द्रीय शासन-व्यवस्था के अभाव के कारण अनेकता व्याप्त हो गई थी । यहाँ का जीवन अस्त-व्यस्त था । जन-मानस में भय, संत्रास, और

कुण्ठा मर गई थी । बाह्य आक्रमणों और आन्तरिक कगड़ों के बीच कौई भी अपने-आपको सुरक्षित नहीं समझ रहा था । ऐसे समय में अंगरेजों की सुव्यवस्थित शासन-प्रणाली को लोगों ने एक वरदान समझा । दुःख की बात है कि अंगरेजों से भारत की जनता ने जैसी आशा की थी, ठीक उसके विपरीत हुआ । उन्होंने भारत पर अधिकार करते-ही सबसे पहले उन तथ्यों पर विचार किया, जिनके आधार पर वे भारत का अधिक-से-अधिक शोषण कर सकते थे । सबसे पहले उन्होंने बंगाल, बिहार और उड़ीसा की दीवानी प्राप्त करते ही वहाँ के पारम्परिक जीवन में परिवर्तन कर दिया । वहाँ के जमींदारों से भूमि छीन कर उसका ठेके पर नीलाम उठाना प्रारम्भ कर दिया । इससे जमींदार और उनके आश्रित लोग स्कंदम बेकार हो गए । दूसरे, कम्पनी के तैयार माल से वहाँ के बाजारों को भर दिया । अतः उनकी प्रतियोगिता में स्थानीय कुटीर उद्योग-वन्धे बेकार हो गए । लाखों लोग जो कपड़े, चमड़े और लकड़ी का काम करते थे बेकार हो गए । निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि बंगाल, बिहार और उड़ीसा का शान्तिप्रिय जीवन इस नई व्यवस्था में रौटी और अस्तित्व के लिए तिलमिलाने लगा । भूत और परेशान लोग गाँव छोड़कर शहरों की ओर भागने लगे । गावों की पारम्परिक व्यवस्था टूट गई । कलकत्ता एक बहुत बड़ा औद्योगिक केन्द्र बन गया था । अतः काम की तलाश में लाखों लोग यहाँ जाकर बस गए । इसी प्रकार अन्य बड़े शहरों में भी बाहर से जाकर लोग रहने लगे । इन लोगों ने कम्पनी के सम्पर्क में कार्य करना प्रारम्भ किया । कुछ लोग कारखानों में काम करने लगे और कुछ कम्पनी के सहायक बनकर उसके विश्वासपात्र बन गए । इस प्रकार एक नई समाज-संरचना का रूप सामने आया । शहर में आया यही जन-समूह मध्यम वर्ग के रूप में उभरा । भारतीय स्वतन्त्रता की चेतना का इतिहास इसी मध्यम वर्ग का इतिहास है ।

१८५७ की असफल क्रान्ति के पश्चात् अंगरेजों ने उच्च-भारत का शोषण और तेजी से करना प्रारम्भ कर दिया । यद्यपि यह क्रान्ति भारतीय चेतना का स्पष्ट प्रमाण थी, फिर भी भारत में इतनी

शक्ति नहीं थी कि अंगरेज जैसी व्यवस्थित जाति से टक्कर ले सके। उत्तरभारत को शुद्ध आर्थिक दृष्टि से शासित करने में अंगरेजों ने अनेक ऐसे नियम बनाए, जिनसे यहां के राजे-महाराजे, जमींदार, तथा जनसाधारण सभी शक्ति हो उठे। उच्चाधिकार, राजनीतिक अधिकार जमींदारी, राज्यों के प्रशासन आदि के सम्बन्ध में ऐसे नियम बनाए कि एक-के-बाद-एक छोटे-छोटे राज्य उनके अधिकार में आने लगे। कुछ छोटे-छोटे राज्यों ने इसका विरोध किया, जैसे फांसी और सतारा ने। परन्तु इससे शक्तिशाली अंगरेजों की नीति में कोई परिवर्तन न हुआ। फलतः बंगाल की तरह ही हिन्दी-दोब के जीवन में भी एक बड़ा परिवर्तन हुआ। यहां के आर्थिक जीवन में भी यह परिवर्तन देखा जा सकता था, क्योंकि कम्पनी के माल के सामने कुटीर उद्योगों के माल का स्तर गिरने लगा। अंगरेजों ने टैक्स आदि के नियमों के द्वारा भी भारतीय उद्योगों को समाप्त करने का प्रयास किया। उत्तरभारत की सभी प्रमुख शक्तियाँ—जाट, राजपूत, सिक्ख, मुगल सभी दृष्टियों से पतित हो चुकी थीं। अतः अंगरेजों का विरोध कुल रूप में न हो सका। भारत की जनता अंगरेजों की छत्र-छाया में एक सुव्यवस्थित शासन की राह देख रही थी, परन्तु उसे उनसे शोषण, स्तब्धता, अपमान, अन्याय भर मिला। ऐसी स्थिति में प्रतिनिधित्व के रूप में जन-जीवन एक नई चिन्तन-क्रिया के अन्तर्गत आया। इस चिन्तन में जीवन के अस्तित्व, व्यवस्था, न्याय, और स्वाभिमान के प्रश्न थे। भारत की १८५७ की क्रान्ति सामूहिक रूप से सामूहिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक चिन्तन-धारा का ही परिणाम थी। इसके कारणों की खोज करने पर स्पष्ट हो जाता है कि इस क्रान्ति की पृष्ठभूमि में मुगलों की अव्यवस्था, शक्तिहीनता, विलासिता तथा अंगरेजों की आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक नीतियाँ हैं। अंगरेजों की शासन-व्यवस्था ने एक ओर तो यहां की प्राचीन जीवन-व्यवस्था को तोड़ा, दूसरी ओर भारतीयों को हीन समझकर उन्हें स्वाभिमान की भावना के प्रति जाग्रत पैदा किया। अतः क्रिया और प्रतिक्रिया दोनों रूपों में अंगरेजी शासन भारत के लिए नवीन



इसी नवीन चेतना के फलस्वरूप साहित्य में एक सर्वथा नया युग का प्रारम्भ हुआ। तर्कशीलता, संघर्ष, मानवतावाद, साम्यता, व्यक्ति-परकता आदि के आधार पर साहित्य की सृष्टि होने लगी। प्राचीन रीति-बद्धता का युग इस नवीन जीवन-पद्धति के आगमन के साथ ही समाप्त हो गया। अतः हम देखते हैं कि समस्त भारत अंग्रेजों के सम्पर्क से नवचेतना का अनुभव करने लगा। यह चेतना, समाज, धर्म, राजनीति और संस्कृति सभी की नवीन परिभाषा लेकर उपस्थित हुई। इसी नवीन चेतना की अभिव्यक्ति आधुनिक युग के साहित्य का आधार है। द्विजेंद्रलाल राय और जयशंकर प्रसाद के साहित्य में इस नवीन-चेतना के स्वरूप की कलात्मक स्तर पर स्वीकार किया गया है।

#### बंगाल का नव-जागरण : राय के नाटक

बंगाल अपनी भौगोलिक स्थिति के कारण सदैव ही शान्ति-प्रिय एवं कला-प्रिय प्रदेश रहा है। भारत का उत्तरी पश्चिमी सीमान्त क्षेत्र सदा युद्ध की सम्भावना से घिरा हुआ प्रान्त रहा, इसके विपरीत बंगाल लगभग उन सभी आक्रमणों के प्रभावों से बचूता रहा जो समय-समय पर दिल्ली और व उसके आस पास हुए। इससे यहाँ का रहन-सहन, जन-जीवन विशेष ढंग का हो गया है। एक बंधा-बंधाई व्यवस्था में जीना, परम्पराओं से बेहद प्यार करना, कलात्मक सौन्दर्य से लगाव रखना, यहाँ की प्रमुख विशेषताएँ हैं। युद्ध-हीन लम्बी अवधि में यहाँ के लोग कुछ आलसी और विलासी भी हो गए थे। यहाँ पर एक युग से किसी भी प्रकार का कोई परिपक्व नहीं हुआ था। अतः यहाँ की चेतना में जड़ता आ गई थी। चेतना की यह जड़ता अंग्रेजों के सम्पर्क में फनफनना उठी। यहाँ के सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक एवं पारिवारिक क्षेत्रों में ऐसा परिवर्तन बचानक आया जिसकी यहाँ के लोगों की कल्पना भी नहीं थी। अतः बंगाल की नवचेतना वहाँ के पारम्परिक लम्बे जीवन की एक अमृतपूर्व घटना ही कही जायगी।

बंगाल एक ऐसा प्रदेश है, जहाँ जीव प्राकृतिक प्रकोपों के कारण जन-जीवन बड़ा दुमर था। जमींदारों के शोचन, काल, अतिवृष्टि,

महामारी आदि के कारण यहाँ का जन-साधारण बड़ा दुःखी था । फिर भी यहाँ का दुःखी साधारण वर्ग अपनी परम्पराओं को सिर पर लादे शान्ति से जो रहा था । यहाँ के लोगों को कला और ईश्वर से बहुत स्नेह रहा है । अंगरेजों ने बंगाल को अपने हाथों में लैते ही सबसे प्रथम यहाँ की पारम्परिक कृषि-व्यवस्था को बदल डाला । अपने लाभ के लिए उन्होंने जमींदारों को जमीन से अलग कर दिया और जमीन को लगान पर उठाने लगे । कृषि के इस नए ढंग से बंगाल की सामाजिक स्थिति पर गहरा प्रभाव पड़ा । गाँव में रहने वाले वह जमींदार और किसान जो कृषि से सम्बन्धित थे, स्कन्दम बेकार हो गए । गाँव की प्राचीन जीवन-पद्धति का अन्त हो गया । समाज में एक अव्यवस्था फैल गई । जमींदार और किसान का भावुक सम्बन्ध टूट गया । इससे दोनों ही वर्गों को दुःख हुआ । इस नई व्यवस्था से गाँवों के रहने वालों के समस्त अस्तित्व की रक्षा का विकट प्रश्न आया । इस प्रश्नचिन्ह के साथ लोग गाँव छोड़कर शहरों की ओर भागे । जीवन और सम्मान बचाने के लिए जन-जीवन में संघर्ष की भावना का उदय हुआ । इस प्रकार कहा जा सकता है कि यद्यपि इस नए कानून से बंगाल के सामाजिक जीवन में बिखराव आया, परन्तु समाज में एक नए संघर्ष के सम्मुख खड़े होने का उत्साह भी आया । दायरों में बँधे बंगाल के सामाजिक जीवन को इस नई व्यवस्था ने एक नए संघर्ष के क्षितिज पर लाकर खड़ा कर दिया । स्थान-स्थान से लोग कलकत्ता की ओर चले । यह एक विशाल शहर बनने लगा । औद्योगिक केन्द्र होने के कारण यहाँ जैक लोगों को जैक तरह के काम मिले और इस शहर में एक नई वर्ग का उदय हुआ जो एक नवीन व्यवस्था के अन्दर नए ढंग से रहने लगा । यही वर्ग मध्यम वर्ग के नाम से जाना जाता है ।

जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है कि बंगाल राजनीतिक दृष्टि से भारत के केन्द्र दिल्ली से कुछ अलग ही रहा है । जिन दिनों दिल्ली और उसके आस-पास के प्रदेशों में बराठों, जंगलों, जाटों की हलचल थी उस



समय बंगाल अपनी आन्तरिकता में शान्त और स्थिर था । इस स्थिति का परिणाम यह हुआ कि यह प्रदेश निष्क्रिय, शक्तिहीन एवं जड़ हो गया था । सेना में शौर्य का अभाव हो चला था । युद्ध-कौशल का प्रश्न ही नहीं उठता था । समाज में अनेक कुप्रथाएं तथा सड़ी-गली परम्पराएं जीवित थीं । ऐसे कमजोर प्रान्त को अंगरेजों की एक व्यापार कम्पनी ने <sup>बिना</sup> किसी संगठित शक्ति के ही जीत लिया । इतिहास की यह एक अनोखी घटना है कि सम्पूर्ण बंगाल मुट्ठी भर अंगरेजों से मात खा गया । इसका स्पष्ट कारण यहाँ का राजनीतिक पतन रहा होगा ।

कुछ भी हो, यद्यपि अंगरेजों के आगमन से बंगाल की राजनीति में एक परिवर्तन आया, यही परिवर्तन यहाँ के सौंदर्यपूर्ण जीवन के लिए जागृति का संदेश बन गया । नई - राजनीतिक-व्यवस्था के सम्पर्क से लोगों को प्रशासन का ठीक ज्ञान हुआ और प्राचीन राजनीतिक-व्यवस्था की निरक्षरताओं विश्वास हो गया । झोटी-झोटी रियासतों के कुप्रबन्ध का अन्त हो गया और बंगाल एक विशाल प्रान्त के रूप में उभर कर सामने आया । प्रथम बार यहाँ के लोगों को स्वतन्त्रता की शक्ति का आभास हुआ । इस राजनीतिक टूट फूट से जो एक नया सामाजिक रूप हमारे सामने आया उसमें एक ऐसा उदार-वादी वर्ग था, जो प्राचीन जीवन-पद्धति को छोड़कर नवीन चेतना के प्रभाव में नए तर्कशील संबंध-पूर्ण, परिश्रमी जीवन को अधिक महत्व देता था । इस वर्ग में व्यक्ति का, समाज का, जीवन का, धर्म का नया बंध समझने की इच्छा थी, युगानुरूप जीवन को ढालने का प्रयास था और जीवन सुविधाओं की सौख्य थी । इसी को हम मध्यमवर्ग कह सकते हैं । बंगाल का यह वर्ग थोड़े ही दिनों में कम्पनी का आवश्यक अंग बन गया । इस वर्ग की लाभ-हानि का प्रश्न कम्पनी के लाभ-हानि से जुड़ा हुआ था, अतः इसकी पूरी सहानुभूति कम्पनी के साथ थी ।

अंगरेजों के सम्पर्क से पूर्व <sup>भारत</sup> नहीं, समस्त भारत में सांस्कृतिक कड़ता व्याप्त थी । यद्यपि हमारी-संस्कृति, जीवन का एक

शाश्वत स्पन्दन रही है, सभी युगीन आवश्यकताओं के अनुरूप परिवर्तन होते रहे हैं, इसीलिए हमारे आदर्श हमारी आध्यात्मिक और रहन-सहन समय-समय पर बदलते रहे हैं। युगानुकूल परिवर्तन भी हमारी संस्कृति का एक विशिष्ट तत्त्व रहा है। परन्तु बहुत दिनों तक पराधीनता की छाया में पड़े-पड़े हमारी चेतना में जंग लग गया था। बंगाल तो राष्ट्रीय दृष्टि से और भी अधिक शिथिल प्रान्त रहा है, जहाँ के जीवन की संस्कृतिक चेतना भी कुण्ठित हो गई थी। लोगों में जीवन का अर्थ समझने का कोई उत्साह न था। विश्व के बदलते हुए सन्दर्भों से उनका कोई सम्पर्क नहीं था। आत्म-सम्मान और शौर्य की भावनाओं का कहीं नाम नहीं था। सांस्कृतिक जड़ता के इस युग में अंग्रेजों ने बंगाल की स्थिति का पूरा लाभ उठाया। कारखानों और उद्योगों में यहाँ के लोगों का पशु की तरह उपयोग करना प्रारम्भ किया। यहाँ के लोगों को हीन, निकम्मे और भेषाहीन समझा। ऐसी स्थिति में जीवित रहने वालों में किसान, मजदूर और निम्न वर्ग के लोग थे। परन्तु कभी-कभी उच्चवर्ग के लोगों को भी अंग्रेजों की कटुता से अपमानित होना पड़ता था। धीरे-धीरे समाज में इस बात को समझा जाने लगा कि अपनी संस्कृति, अपने गौरव और अपने इतिहास को छुलाकर हम एक विदेशी जाति से अपमानित हो रहे हैं। इस चेतना ने दो काम किए— एक तो बंगाल के लोगों में आत्म-सम्मान की भावना का उदय, जिससे प्राचीन जड़ता का समापन हो गया, दूसरे उनका ध्यान भारत के प्राचीन गौरव की ओर गया, जिससे प्राचीन भारत के पुनर्मुत्थान की भावना का उदय हुआ। इस प्रकार अंग्रेजों की व्यावहारिक नीति की प्रतिक्रिया में भारत-संस्कृति का उत्थान-भाव आया।

भारत एक अग्रगण्य देश रहा है। यदि इस देश के लोगों के लिए केवल जीवन के निर्देशों का संकलन मात्र न होकर पूजा का विषय रहा है, कदाचित् इसका कारण यह है कि भारत की सामाजिक-व्यवस्था में धर्म का सम्बन्ध महात्माओं और वैरागियों का रहा है, जहाँ उनके प्रति जो आदर

श्रद्धा समाज में रही है, वही धर्म को प्राप्त हुई है। यद्यपि धर्म जीवन की सुविधाओं की सौज है, लेकिन ऐतिहासिक प्रवाह में इसका ज्यों बदलता रहा है। अंगरेजों के भारत-आगमन से पूर्व भारतीय धर्म और धार्मिकता की स्थिति बड़ी सौचनीय हो गई थी। समाज में विकृत वर्ण-व्यवस्था के कारण जातिवाद का विष फैल गया था। ईश्वर, देवी-देवता, पैगम्बर, इन सबको जीवन का नियामक समझकर लोग किष्किय हो गए थे। धर्म में बाह्याचार, आडम्बर, और दिखावा आ गया था। मन्दिर और मस्जिद, पापों के केन्द्र बन गए थे। मुल्ला-मौलवी और पुजारी अनमाना मोग-विलास करने लगे थे। धर्म के नाम पर समाज का एक वर्ग श्रेष्ठ और एक निकृष्ट समझा जाने लगा था। रुढ़ियों के आधार पर धर्म की व्याख्या निश्चित हो गयी थी। तात्पर्य यह है कि धर्म जो हमारा पथ-निर्देशक था, समाज के लिए एक अटूट हथ्थन बन गया। अंगरेजों के आगमन से हमारे सामाजिक जीवन में जो परिवर्तन आया, उसके कारण धर्म की नई परिभाषा भी स्वीकृत होने लगी। वर्ण-व्यवस्था को उस पहुँची। रुढ़ियों को डोना असम्भव हो गया। धार्मिक पूजा-पाठ और नियमों का यथारूप निर्वाह करना असम्भव हो गया। बंगाल का धार्मिक परिवेश इस नए सन्दर्भ में एक नया रूप लेकर सामने आया, जिसमें उदारता की प्रधानता थी।

बंगाल में प्रारम्भ से ही जायिक असन्तुलन की स्थिति रही है। इसका कारण यह रहा कि यहाँ जमींदार और किसान इन वर्गों का भेद सदैव रहा है। जमींदार लोग एक क्षेत्र के सर्वसर्वा होते थे। उनकी बाय बहुत अधिक होती थी, उनका रहन-सहन भी सापेक्षतः ऊँचा होता था। अतः समाज में उनकी प्रतिष्ठा भी अधिक थी। बंगाल की ही नहीं, समस्त भारत की वही व्यवस्था असन्तुलित थी। भारत में दो ही स्पष्ट वर्ग थे— जमींदार, तालुकदार, राजा, बाहुकार वापि एक वर्ग (उच्चवर्ग) के लोग होते थे, और किसान, मजदूर, बादि <sup>धर्म</sup> वर्ग (निम्नवर्ग) के लोग होते थे।

बंगाल अधिक परम्परावादी प्रान्त होने के नाते इस रोग से अधिक पीड़ित था । यहां या तो बहुत ऊंचा वर्ग था या फिर बहुत नीचा । अंगरेजों के सम्पर्क से समाज की आर्थिक व्यवस्था में आमूल परिवर्तन हो गया । गांव की प्राचीन व्यवस्था टूट गई । न जमींदार अपनी उच्चता बनाए रख सके और न किसान ही अपने प्राचीन रूप में रह सके । जीवन-रक्षा के लिए दोनों वर्गों के लोग शहर की ओर चले । यहां आकर लोगों को एक नई प्रकार की जीवन-पद्धति को स्वीकार करना पड़ा । शहर में आए लोगों में से कुछ ने तो कल-कारखानों में काम करना प्रारम्भ कर दिया, कुछ ने कम्पनी के साथ मिलकर व्यापार करना शुरू किया और कुछ लोगों ने ठेकेदारी, कारीगरी, दुकानदारी आदि का काम अपनाया । इन सभी वर्गों के लोगों ने नई जीवन-पद्धति को अपनाया । इन सभी वर्गों के लोगों की जीवन-पद्धति लगभग समान थी । इनकी जीवन-दृष्टि उदार, जितना व्यावहारिक तथा तबकान्तर विकसित थी । ये लोग किसी भी आवश्यक विचार को ग्रहण करने को तैयार थे । इन्हीं को मध्यमवर्ग के लोग कहा जाता है ।

अंगरेजों के सम्पर्क से बंगाल की प्राचीन जीवन-पद्धति का अन्त हो गया । सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक, धार्मिक और आर्थिक स्थितियों में जो परिवर्तन हुआ, उससे एक नए मध्यमवर्ग का उदय हुआ जो एक ओर तो प्राचीन रुढ़ियों से ग्रस्त जीवन-पद्धति को छोड़ चुका था । इसे प्राचीन बन्क्यों, परम्पराओं और रीतियों में बहुत विश्वास नहीं था । दूसरे जो अंगरेजों की नीति को समझकर अपने आत्म-सम्मान की रक्षा करना चाहता था । इस मध्यम वर्ग की यह दोहरी चेतना एक प्रकारसे बंगाल का पुनर्जागरण ही कहा जायगा, क्योंकि यह वर्ग अपने प्राचीन गौरव को सामने रखकर समाज की 'दुर्दशा' को समाप्त करना चाहता था । इस वर्ग के अन्दर जीवन के उचित मूल्य की मांग थी । अंगरेजों के सम्पर्क से यह वर्ग इस बात को पहचान चुका था कि समाज में व्यक्ति का क्या स्थान है । समता की क्या कीमत है । इस प्रकार इस वर्ग ने सदा एक कुरीतियों के विरोध में अनेक व्यावहारिक उपाय प्रारम्भ किए, जैसे विधवा-विवाह, एक विवाह,

हुआहुत का विरोध । जातिव द को समाप्त करनेके प्रयास किए । समाज में स्त्री-शिक्षा, अक्षत-शिक्षा आदि का प्रचार किया । राष्ट्रीयता, देश-प्रेम, देश-स्वतन्त्रता, भावात्मक स्वतन्त्रता आदि पर बल दिया । सांस्कृतिक क्षेत्र में प्राचीन गौरव-ग्रन्थों के पुनर्मुल्यांकन का प्रयास किया तथा भारतीय-संस्कृति का अर्थ स्पष्ट करने का स्तुत्य कार्य किया । इसी प्रकार धार्मिक क्षेत्र में धर्म की सही व्याख्या करने का प्रयत्न किया । प्राचीन धार्मिक रूढ़ियों को अस्वीकृत करते हुए धर्म के एक उदार रूप को समाज के समक्ष रखा । धार्मिक-समन्वय का प्रयास किया । जो धार्मिक बन्धन समाज को जकड़े हुए थे, वे सब निरर्थक सिद्ध किए गए । अन्त में आर्थिक क्षेत्र में साम्यवाद पर बल दिया गया । अंगरेजों की शोषणकारी नीति के विरुद्ध आवाज उठाई । औद्योगिक क्रान्ति में वर्ग-संघर्ष प्रारम्भ हुआ और धन के उचित वितरण का नारा सामने आया । यह सब कुछ हुआ । मध्यम वर्ग ने इन सभी क्षेत्रों में जिस सुधार की आवश्यकता पर बल दिया उसका उद्देश्य एक नए समाज की स्थापना करना था । यह नया समाज विश्व की बदलती हुई आजातात्मक चिन्तन-रूपरेखा का परिणाम था । अंगरेजों के सम्पर्क से बंगालियों ने युरोप की अनेक परिवर्तित परिस्थितियों का परिचय प्राप्त किया । अतः उनके अन्दर भी एक समूल-परिवर्तन की भावना का उदय हुआ । राजाराम मल्हरोय, सुरेन्द्रनाथ बनर्जी, ईश्वरचन्द्र विद्यासागर आदि ने सामाजिक क्षेत्र में इस बहुमुखी चेतना का प्रसार किया । उन्होंने अनेक प्रयास किए, जिससे समाज के अन्दर चेतना आए । रामनारायण तर्करत्न, दीनबन्धु मित्र, माइकेल मधुसूदन दत्त, गिरीश घोष, तथा बिजेन्द्रलाल राय ने समाज के माध्यम से समाज को जानने का प्रयास किया ।

बंगाल के नव-जागण का भारत के आधुनिक जन से गहरा सम्बन्ध है । विज्ञान के विकास का सार विश्व के इतिहास में गहरा स्थान है । बंगाल में अंगरेजों की अनेक वैज्ञानिक स्थापनाएँ हुईं, जिसके कारण यहाँ

के पारम्परिक जीवन में युगान्तर उपस्थित हुआ । साथ ही १८००ई० में फौर्ट विलियम कालेज की स्थापना भी यहाँ के इतिहास की अमृतपूर्व घटना है । नवीन जीवन-पद्धति का परिचय बहुत कुछ इसी कालेज की स्थापना का परिणाम है । ईस्ट इण्डिया कम्पनी के प्रशासनिक कार्यों के लिए कर्मचारियों (क्लर्क) की आवश्यकता थी । अतः इस उद्देश्यपूर्ति के लिए शिक्षा के प्रसार का कार्य अंगरेजों ने संभाला । यद्यपि अंगरेजों का उद्देश्य भारतीयों को शिक्षा देकर जागृत करना नहीं था, फिर भी शिक्षा के प्रसार से भारतवर्षा संसार की बदलती हुई नवीन परिस्थितियों और विचारणाओं से परिचित हुए । औद्योगिक स्थापनाओं से बंगाल की प्राचीन जीवन-पद्धति टूट गई । अतः एक ऐसे वर्ग का उदय हुआ जो प्राचीनता से वैचारिक रूप में तो जुड़ा हुआ था, परन्तु व्यावहारिक रूप में उसमें एक नवीन जीवन-दृष्टि का विकास हो चुका था । इस वर्ग के पास धर्म, संस्कृति, समाज, वर्ग आदि की नई परिभाषा थी ।

बंगाली भाषा-विभाग के अन्तर्गत फौर्ट विलियम कालेज में कोई विशेष भाषा-विकास नहीं हो सका । वैचारिक क्रान्ति का प्रभाव बंगाल के उन लोगों पर धीरे-धीरे पड़ रहा था, जो बंगाल के सामाजिक विकास के कारण अपना स पुराजीवन छोड़ चुके थे । इस वर्ग में वकील, क्लर्क, कर्मचारी, ठेकेदार, छोटे-छोटे व्यापारी आदि थे । इस वर्ग को ही बंगाल का सर्वाधिक चेतन वर्ग कहा जा सकता है । नवीन शिक्षा-पद्धति और औद्योगिक विकास का इस वर्ग से अविच्छिन्न सम्बन्ध है ।

भारत में अंगरेजों की धार्मिक नीति तटस्थ रही जा सकती है, फिर भी उन्होंने इसाई पादरियों को संरक्षण दिया । पादरियों ने भारत की अज्ञानता और गरीबी का लाभ उठाकर यहाँ के लोगों का धर्म-परिवर्तन करने की चारणा है के अन्तर्गत जन-सेवा प्रारम्भ की । परन्तु बंगाल में जन-जीवन की चेतना के फलस्वरूप लोक-समाज-सुधारकों ने पादरियों के इस कार्य को विफल कर दिया । इतना अवश्य हुआ कि इस धार्मिक संघर्ष में



हिन्दू धर्म की अनेक विगलित रूढ़ियों की और जन-साधारण का ध्यान गया । साथ ही सामाजिक कट्टरता में भी लौच आई ।

प्रेस की स्थापना के कारण भी शिक्षा का तेजी से प्रसार हुआ । वैचारिक आदान-प्रदान के लिए वातावरण बनाने में प्रेस-स्थापना का अत्यधिक महत्व है । प्रेस के कारण ही कलकत्ता से बंगाल का सर्वप्रथम समाचार-पत्र 'दिगदर्शन' डा० मार्शमैन के प्रयत्न से प्रकाशित हुआ । प्रेस के कारण बंगाल एक बार एक प्रान्त के रूप में बंध गया । बंगाल की वैचारिक क्रान्ति के इतिहास में जहाँ कालिज की स्थापना, औद्योगिक स्थापनाओं का विशेष महत्व है, वहाँ प्रेस की स्थापना का इन सबसे अधिक महत्व माना जा सकता है, क्योंकि प्रेस के द्वारा एक ओर तो साहित्य की भाषा का स्वरूप निश्चित हुआ, दूसरे साहित्य के लिए नए वैचारिक आयात भी हुए ।

बंगाल में फोर्ट विलियम कालिज की स्थापना, प्रेस और समाचार-पत्रों का प्रारम्भ, औद्योगिक-विकास और शिक्षा के प्रसार के कारण एक नितान्त पीढ़ी का जन्म हुआ । इस पीढ़ी में वे लोग थे जो कांग्रेस की नीति का रहस्य समझते थे । इनकी शोषण और सांस्कृतिक विनाश की नीति में भारत के भविष्य की जो कल्पना निहित थी, उसको भी इस पीढ़ी के लोग समझते थे । अतः विकास के इन सब आयामों का प्रभाव इस प्रदेश के लोगों पर दो प्रकार का पड़ा एक तो प्रदेश के अनेक महान् पुरुषों ने कांग्रेस की नीति का जैसी लोगों को समझाया । इसी के फलस्वरूप अनेक सामाजिक आन्दोलन प्रारम्भ हुए, जिनके माध्यम से भारतीय संस्कृति का जैसा समझा जाने लगा । इस समाज की स्थापना इस दिशा में एक ठोस कदम माना जायगा । इस संघ में कई, संस्कृति वादियों के नए एवं उपयोगी जैसा समाज को समझाने का प्रयास किया । प्राचीन कठोर वर्ण-व्यवस्था, जातिवाद, बन्धविश्वास, रूढ़ियों के विरोध में प्रबल स्वर उठाया गया । राष्ट्र-प्रेम, देश-प्रेम, जातकीरव जैसी शास्त्रतः वस्तुओं की खोज

की गई । राजाराम मोहन राय, विद्यासागर, सुरेन्द्रनाथ बनर्जी, आदि प्रभृति सुधारकों ने सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक सुधार करने के प्रयास किए ।

बंगला रंगमंच का प्रादुर्भाव इन्हीं सुधारवादी विचार-धाराओं के प्रभाव में हुआ । रंगमंच की स्थापना का कारण कुछ भी रहा हो, परन्तु नाटकों के विषय के रूप में बंगाल की युगीन-स्थिति को ग्रहण किया गया । बंगाल का 'नील दर्पण' नाटक (१८६०) प्रथम ऐसी रचना है, जिसमें प्रथम बार अंगरेजों की शोषण-प्रवृत्ति का प्रदर्शन किया गया था । इसमें नील की कृषि के सन्दर्भ में अंगरेजों के प्रशासन का स्पष्ट वर्णन नाटकीय-स्तर पर किया गया है । इस प्रकार के नाटक की रचना का सीधा और स्पष्ट अर्थ था कि १९ वीं शताब्दी का बंगला साहित्य (विशेषकर नाटक-साहित्य) वहाँ की स्थितियों को स्पष्ट करने का उत्तरदायित्व पूरा करने लगा था । अतः अनेक ऐसी रचनाएँ सामने आईं जिनमें बंगला-समाज भारत-देश, अंगरेजी-प्रशासन की व्याख्या की गई थी ।

समाज-सुधार और राष्ट्रीय-उत्थान के इस साहित्यिक वातावरण में द्विजेंद्रलाल राय एक विशिष्ट व्यक्तित्व को लेकर बंगला-साहित्य में अवतरित हुए । गिरिश घोष के पश्चात् के रंगमंच को राय का इतिहास माना जाता है । उन्होंने एक परिहास(फार्स) नाटक 'कार्तिक अवतार' (१८६५) से अपने नाटक का जीवन प्रारम्भ किया । इस नाटक का बहुत अधिक महत्व नहीं, क्योंकि यह केवल एक प्रयोग मात्र था । इसी प्रकार 'विरह' (१८६७) 'ब्रह्म स्पर्श' (१८७०) भी इसी प्रकार की प्रायोगिक रचनाएँ हैं । इनका भी केवल ऐतिहासिक महत्व ही हो सकता है ।

इसका नाटक प्रथम नाटक 'नील दर्पण' १८६० में रचित यह राष्ट्रीय नाटक था । इस नाटक ने बंगाल में तो कूकान सड़ा कर ही दिया था, भारत के अन्य भाग भी इससे प्रभावित हुए बिना न रहे ।

--डा० सत्येन्द्र : बंगला ५५६६ का संक्षिप्त इतिहास



उनका प्रथम महत्वपूर्ण नाटक 'पाषाणी' (१९०१) था। इस नाटक में काव्य का प्रयोग किया गया है। एक नारी के द्वांदात्मक रूप को प्रदर्शित करने के लिए नाटक की काव्य-शैली अत्यन्त उपर्युक्त एवं प्रभावशाली है, परन्तु इस नाटक का मंचीकरण नहीं हो सका। क्योंकि यह सम्पूर्ण काव्यात्मक था। राय का सर्वप्रथम गम्भीर नाटक 'राणा प्रताप सिंह' (१९०४) है तथा इसी भाव-धारा पर आधारित 'दुर्गादास' (१९०६) नाटक लिखकर उन्होंने बंगला नाटक-साहित्य और रंगमंच के क्षेत्रों में अपना स्थल बना लिया। इन दोनों नाटकों में किसी एक सुदृढ़ राष्ट्र की सृजना का प्रयास दास पढ़ता है। वीर दुर्गादास की अवतारणा के पीछे भी यही अवधारणा है कि भारत उत्तर से दक्षिण तक एक राष्ट्रीय-भावना में बंध सके। इसके पश्चात् राय ने कुछ अन्य ऐतिहासिक नाटकों की रचना की, जिनमें व्यक्ति प्रधानता देखी जा सकती है, जैसे 'नूरजहाँ', 'महाद-पतन', 'शाहजहाँ', 'चन्द्रगुप्त', 'सिंहल-विजय', 'रुस्तम सौहराव', 'ताराबाई' आदि इनकी रचना १९१०ई० तक हुई। इन सभी नाटकों में भारतीय संस्कृति की अनेक रुढ़ियों की ओर संकेत किया गया है तथा भारतीय-समाज में लगे परम्पराओं के कीर्तनों को समाप्त करने का प्रयास भी है। इन नाटकों में एक और राष्ट्र-प्रेम का उत्कट आग्रह गोविन्दसिंह, विजय सिंह और ताराबाई सत्यवती के रूप में पाया जाता है। नरसी और मानसिक मानवतावाद के उदार भाव का चरम मानसी, मानसी, लला आदि के रूप में। राय अपने इन ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से व्यक्तित्व-प्रधान नाटकों की एक परम्परा शुरू करे। इन नाटकों में 'नूरजहाँ', 'शाहजहाँ', 'महावत हाँ', 'गोविन्द सिंह', मानसी जैसे विशेष व्यक्तित्व दीख पड़ते हैं।

उपर्युक्त नाटकों के पश्चात् उनका पौराणिक नाटकों का काल आता है। १९११ में उन्होंने 'सीता', 'मीथ्य' नामक संक्षेप नाटक लिखे, जिनमें भारतीय संस्कृति का गौरव सीता, राम, मीथ्य, व्यास के रूप में सुरक्षित है। इन नाटकों में कुछ ऐसे व्यक्तित्वों को प्रस्तुत किया

गया जो अपने-आप में सम्पूर्ण, विशिष्ट स्व वाकषिक हैं, जैसे मीष्म, सीता, व्यास आदि ।

अपने अन्तिम दिनों में राय ने कुछ प्रभावशाली सामाजिक नाटक भी लिखे हैं, जैसे 'बंगनारी', 'परमार' इनका सफल मंचीकरण भी हुआ । १९१२ की ये रचनाएं समाज की पतनोन्मुख स्थिति को प्रस्तुत करती हैं । इनमें सरयू और देवेन्द्र की छटपटाहट तथा महिमार्जन और उपेन्द्र की निष्ठुरता को आमने-सामने रखकर लेखक ने यह बताने का प्रयत्न किया कि जब तक समाज का प्रत्येक वर्ग शिक्षित, पुष्ट स्व कर्तव्यनिष्ठ नहीं होगा, तब तक देशोद्धार की बात नहीं सौची जा सकती । ये दोनों ही रचनाएं समस्या-प्रधान हैं । 'बंगनारी' में नारी सम्बन्धी अनेक महत्वपूर्ण तथ्यों को रेखांकित किया गया है साथ ही घन के अस्तुलित बटवारों के परिणामों को भी प्रशाशित किया गया । 'परमार' में दो स्त्री रूपों (बधु स्व वेश्या) का मार्मिक चित्रण है । उन्हीं के माध्यम से उस युग के समाज में नारी के स्थान को भी दिखाया गया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि राय ने अपने युग की सम्पूर्णता को अपने ऐतिहासिक, पौराणिक तथा सामाजिक नाटकों में उतारने का स्तुत्य प्रयास किया । राय की रचनाओं का महत्व भी है, क्योंकि साहित्य में ये रचनाएं शिल्प और विषय दोनों दृष्टियों से नवीन युग का समारम्भ करती हैं । उनसे पूर्व नाटकों के विषय और शैली पर अनेक परम्परा का प्रभाव बना हुआ था । गिरिश धीरे तक 'यामा' लोक-नाटक का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है । राय के नाटक बंगला-रंगमंच के साथ ही हिन्दी-रंगमंच (हिन्दी प्रदेश) में भी प्रसिद्ध हो गए । व अतः स्वामाविक रूप से उनका प्रभाव उन सभी रचनाओं में देखा जा सकता है, जो उस युग में अवतरित हुईं । 'प्रसाद' जैसे महान कलाकार ने भी किसी न किसी रूप में राय की कला और कृत्यप्रति को स्वीकार किया है ।

## हिन्दी प्रदेश का नव जागरण : 'प्रसाद' के नाटक

---

जब बंगाल में अंगरेजों का शासन स्थापित हुआ तो हिन्दी प्रदेश इस नवीन सम्पर्क से अलग अपनी राजनीतिक-परिस्थितियों में उलका हुआ था। हिन्दी-प्रदेश की यह तटस्थता बहुत दिनों तक स्थिर नहीं रह सकी। क्योंकि बंगाल से बिहार, दिल्ली (हिन्दी प्रदेश) तक जाने में अंगरेजों को अधिक समय नहीं लगा। प्लासी के युद्ध (१७५७) के पश्चात् (१८०३) तक उनके शासनान्तर्गत दिल्ली और आगरा भी आ गए। अंगरेजों की शासन-व्यवस्था का लक्ष्य था अधिक-से-अधिक धन हकटूठा करना। इसके लिए दो प्रकार की नीतियाँ उन्होंने अपनाईं। एक तो ऐसे राजस्व-नियम कानून बनाए गए, जिनके कारण एक-के-बाद-एक हिन्दू राज्य उनके साम्राज्य के अन्तर्गत आने लगे। दूसरे व्यापारिक क्षेत्र में उन्होंने ऐसे कर आरोपित किए, जिनसे देशी-माल का बाजार गिरने लगा और धीरे-धीरे भारतीय-सामाजिक उद्योग ठप्प होने लगे। इस प्रकार की शासन-व्यवस्था का प्रभाव हिन्दी प्रदेश के निवासियों के सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक, धार्मिक और आर्थिक जीवन पर पड़ने लगा। अंगरेजों के सम्पर्क से एक ओर तो वे समस्त परिस्थितियाँ उत्पन्न हुईं जिनके कारण भारतीयों को एक नवीन व्यवस्था की आवश्यकता अनुभव होने लगी। दूसरे उनके सम्पर्क से उनके अन्दर एक नवीन जीवन-पद्धति, नवीन चेतना, नवीन कार्य-क्षमता का उदय हुआ। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि अंगरेजी प्रशासन हमारी नवचेतना का कारण है और स्वतन्त्रता उसका परिणाम है।

यद्यपि बंगाल-प्रदेश की नवचेतना का उदय भी अंगरेजी प्रशासन का परिणाम ही था और हिन्दी-प्रदेश की नवचेतना भी। परन्तु फिर भी इन दोनों प्रदेशों की क्षेत्रीय स्थितियों की भिन्नता के कारण इस नवचेतना के कारण और स्वरूप में थोड़ी भिन्नता आभावीक थी। बंगाल की सामाजिक स्थिति अंगरेजों के सम्पर्क से पूर्व बहुत ही परम्परा-बद्ध थी। जब कि हिन्दी प्रदेश में उलका हुआ था। यहाँ के निवासियों

युद्ध बहुत दिनों से अनेक शक्तियों के उत्थान-पतन के रूप में चल रहे थे । मुगलों के वंश में उत्तराधिकार की अनिश्चितता के परिणामस्वरूप बार-बार दिन गद्दी के लिए गृह-युद्ध चलता था, अतः उत्तरी भारत को इस प्रमुख शक्ति का रुतबा लगभग (औरंगजेब के पश्चात्) समाप्त हो चुका था । मराठों, जाटों और राजपूतों का लगभग पतन ही हो चुका था । कहने का तात्पर्य यह है कि हिन्दी प्रदेश की ऐसी केन्द्रीय हीन राजनीतिक परिस्थितियों में यहाँ की सामाजिक स्थिति भी विकृत हो गई थी । अंगरेजों ने हिन्दी-प्रदेश के इस राजनीतिक विखराव और सामाजिक अवचेतन का लाभ उठाकर इस क्षेत्र पर सहज ही अधिकार कर लिया ।

अंगरेजी प्रशासन से पूर्व हिन्दी प्रदेश की सामाजिक परिस्थितियों के विषय में विचार कर लेना आवश्यक है, क्योंकि यह प्रदेश बंगाल की तरह नहीं था । यहाँ पर मुसलमानों के पतित प्रशासन के कारण अनेक सामाजिक-कुरीतियाँ प्रचलित हो गई थीं । अनेक वाह्य बाहुल्यों के कारण यहाँ का अपार धन लूट लिया गया था । बार-बार युद्धों के कारण समाज के प्रत्येक वर्ग में एक संज्ञा, एवं मय व्याप्त था । लोग रोज-रोज के युद्धों से ऊब चुके थे । सामाजिक व्यवस्था भी अस्त-व्यस्त हो चुकी थी । वर्ण व्यवस्था और भी अधिक कड़ी हो गई थी । मुसलमानों के धार्मिक हस्तक्षेप के कारण हिन्दुओं की धार्मिक उदारता भी समाप्त हो गई थी । समाज में बाल विवाह का प्रचारा, इसका कारण यह था कि मुसलमानों ने हिन्दू-स्त्रियों पर अत्याचार करना प्रारम्भ कर दिया था । इससे नारी-समाज को चहारदीवारी में बन्द होना पड़ा । सतीत्व की सुरक्षा के लिए समाज में पर्दा प्रथा और बाल-विवाह का प्रचार हुआ । राजपूतों ने तो उसकी मर््यादा की रक्षा के लिए लड़कियों की जन्म के साथ ही हत्या करनी प्रारम्भ कर दी थी । इस तरह की निष्ठुर परम्पराओं के प्रचार का कारण मुसलमानों की पतित मनोवृत्ति ही थी । खान-पान, कुआ-हूत, सती-प्रथा, वैचारिक संकुचन वैसे विगलित परम्पराओं का जन्म हुआ ।

मुगल-काल में ही हिन्दू-समाज उपर्युक्त अनेक रुढ़ियों और कुरीतियों का शिकार हो चुका था। अंगरेजों के सम्पर्क से पूर्व हिन्दी-प्रदेश का जन-जीवन एक प्रकार से निराश, शीहीन, वैभव-हीन, चिन्तन हीन ही कहा जायगा। इसी राज का सम्पर्क अंगरेजों से हुआ तो अनेक परिवर्तनों की सम्भावनाएं सामने आईं। अंगरेजों ने यहाँ के प्रशासन को अपने हाथ में लेते ही अनेक ऐसे कानून लागू किए जिनसे इस क्षेत्र के पारम्परिक जीवन में अवरोध उत्पन्न हो गया। गांव के कारीगर और व्यापारी बेकार हो गए थे। कुछ इसी प्रकार की स्थिति बंगाल में भी उत्पन्न हुई थी, परन्तु वहाँ पर कृषि-सम्बन्धी जमींदार और किसान इस वर्ग में अधिक थे। यही वर्ग शहरों की ओर जाया और इस प्रकार प्राचीन संयुक्त परिवारों की प्रथा टूट गई। एक सर्वथा नए प्रकार के जीवन का प्रारम्भ हुआ जिससे हर तथ्य को उदारता से स्वीकार किया जाने लगा। औद्योगिक-क्रान्ति के कारण कल-कारखानों में काम करने वाला श्रमिक वर्ग भी शहरों में रहने लगा। यह वर्ग प्राचीन सामाजिक बन्धनों की सन्देह की दृष्टि से देखने लगा था। वैचारिक दृष्टि से इस वर्ग के लोग उदार थे। इनके ऊपर अंगरेजी रहन-सहन कार्य-पद्धति, वेश-भूषण आदि का प्रभाव पड़ने लगा था। एक वर्ग ऐसा भी था, जो प्राचीन युग की सीमा को किसी भी मूल्य पर लांघना नहीं चाहता था। पैतृक जीवन-पद्धति को लेकर जीने वाले इस विचारधारा के लोग अंगरेजों की हर वस्तु से घृणा करते थे। ये लोग कर्म-कर्म में गहरा विश्वास रखते थे। १८५७ की क्रान्ति में बहुत कुछ इसी वर्ग का हाथ था। हिन्दी प्रदेश में अंगरेजों के सम्पर्क से दो-महत्वपूर्ण स्पष्ट वर्ग सामने आए-- एक वह जो जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में उदार बादी था। दूसरा वह जो परम्परावादी था। इसी उदार-वादी वर्ग से नवीन साहित्य का सम्बन्ध है।

हम बंगाल की दृष्टान्त पर विचार कर चुके हैं। नवाबी शासन से किस प्रकार अंगरेजी-शासन में राजनीतिक परिवर्तन हुए, इस तथ्य पर भी पहले प्रकाश डाला जा चुका है। इस सन्दर्भ में हिन्दी-प्रदेश की -

राजनीतिक-स्थिति का सिद्धांत भी आवश्यक है, क्योंकि इससे यहाँ के साहित्यिक नव-जागरण का गहरा सम्बन्ध है। मुगल-शक्ति का ह्रास हो जाने से छोटी-छोटी रियासतें स्वतन्त्र हो गई थीं। उनमें कुशासन और अव्यवस्था के कारण अराजकता फैली हुई थी। भारत का यह तौत्र जो अकबर और शाहजहाँ के युग में सूफ़ी के युग में बंधा था, तार्कालिक स्थिति में बिखर गया। अंगरेजों के आगमन से इन रियासतों की स्वतन्त्र सत्ता को बाधात पहुँचा। उनमें से अनेक रजवाड़े तो बिना किसी हस्तक्षेप के अंगरेजों के अधीन हो गए, परन्तु कुछ ने फाँसी, गिलोटी आदि इस राजनीतिक परिवर्तन को अपना अपमान समझा और अंगरेजों का विरोध किया। यह विरोध एक प्रकार से स्वतन्त्रता की भाँति का स्वर था, परन्तु इसमें संकुचित भावना निहित थी। राष्ट्रीयता का इस युग में पूर्ण अभाव था। हिन्दी प्रदेश की छोटी-छोटी रियासतों से सम्बन्धित इन लोगों का १८५७ की क्रान्ति में विशेष हाथ रहा है।

मध्य युग की भारतीय संस्कृति में अनेक विकृतियाँ आ गयी थीं, उसकी उदारता, उसकी समन्वयशीलता बाध हो गई थी। इसके कारणों को हम प्रस्तुत कर सकते हैं। बंगाल में भी यह सांस्कृतिक ठहराव देखा जा सकता था। हमारा प्राचीन सांस्कृतिक वैभव एक प्रकार से विलुप्त-सा हो गया था। हमारे राम और कृष्ण केवल पूजा के लिए सुरक्षित हो चुके थे। राजनीतिक अराजकता और बाह्य आक्रमणों का संस्कृति पर भी कुप्रभाव पड़ा। लोगों के आत्मविश्वास एवं गौरव-भावना का अन्त हो गया था। यद्यपि लगातार अशान्ति के कारण इस प्रदेश के लोगों की मानसिक स्थिति निष्क्रिय हो चुकी थी, उनमें कोई उत्साह या वीरत्व शेष नहीं रह गया था। फिर भी भारतीय संस्कृति की जड़ें जन-जीवन में अभी तक शेष थीं। विश्वबन्धुत्व, परीष्कार सेवा, सहयोग, प्रेम, सहिष्णुता आदि अनेक तत्वों की अभी भी समाज में देखा जा सकता था। यह सब था लेकिन सामाजिक निष्क्रियता के कारण इसका कोई बल नहीं रह गया था। ऐसी स्थिति में भारतीय संस्कृति



का संघर्ष एक सर्वथा नवीन संस्कृति से हुआ । अंग्रेजी संस्कृति के सम्पर्क से भारतीय लोगों में अपनी संस्कृति के प्रति आकर्षण पैदा हुआ । इसी के परिणामस्वरूप यहाँ का सांस्कृतिक पुनर्जागरण होने लगा । हिन्दी साहित्य नवयुग का बहुत कुछ अंश भारतीय संस्कृति का यही पुनर्जागरण है । हम बंगाल के प्रशासन से ही यह अनुभव कर सकते हैं कि अंग्रेजों ने न भारतीयों को सदैव हीन समझा । जिसकी प्रतिक्रिया में हमारे अन्दर अपनी महान् परम्पराओं को व्याख्यायित करने का आग्रह पैदा हुआ तथा मानवतावाद का विचार आया, जिससे जन-साधारणका महत्त्व समझा जाने लगा । स्वामी दयानन्द सरस्वती, रामकृष्ण परमहंस, विवेकानन्द, रवीन्द्र, गांधी आदि महापुरुषों ने यही प्रयास किया कि भारतीय सुप्त जनमानस अपनी शक्ति को पहचाने और जागृत हो । इसी सांस्कृतिक उत्थान के आन्दोलन के बीच भारतीय-राष्ट्रीयता के विचार का जन्म हुआ । भारतीय संस्कृति की स्वरूपता के कारण यह अनुभव किया जाने लगा कि हम सब एक हैं, और अंग्रेजों विदेशी हैं । इसी विचारणा के अन्तर्गत भारतीय-राष्ट्रीय कांग्रेस का जन्म हुआ । बंगाल में जमींदारी की समाप्ति और हिन्दी प्रदेश में बड़े-बड़े व्यापारियों रोजगार-हीनता के कारण जो संघर्ष की स्थिति उत्पन्न हुई, उससे हमारी राष्ट्रीय जागृति का बहुत गहरा सम्बन्ध है । क्योंकि संघर्ष के कारण ही हमारे अन्दर नवीनता के बीज का अन्तर्भाव हुआ । बंगला-नाटकों में इस संघर्ष और जागरणका समावेश हो चुका था । हिन्दी प्रदेश के नाटकों में भी राम और कृष्ण ही नायक के रूप में थे, लेकिन मारतेन्दु काल के उचराई में साहित्य में जन-साधारण का प्रवेश हुआ । 'प्रसाद' के साहित्य में इस नवीनता के अच्छी तरह दर्शन हुए हैं ।

यहाँ के धार्मिक-जीवन पर भी अंग्रेजों का प्रभाव पड़ा । हिन्दी-प्रदेश में अंग्रेजों से पूर्व भी दो प्रमुख धर्म थे— हिन्दू तथा इस्लाम । राजनीतिक दृष्टि से इस्लाम का प्रभुत्व था । औरंगजेब और उसके

उत्तराधिकारियों की हिन्दू-धर्म विरोधी नीति के कारण हिन्दू धर्म अपनी सीमाओं में बंधन गया था। प्रतिक्रिया के रूप में हिन्दुओं में धार्मिक संकुचन, वर्ण-सर्व जाति की कठोरता धार्मिक शुद्धता के विचार पनपे। हिन्दुओं की उदार धार्मिक वृत्ति समाप्त प्रायः हो गई। यद्यपि अंगरेजों ने भारतीय धर्म के प्रति विरोधात्मक नीति नहीं अपनाई फिर भी ईसाई मिशनरियों ने सहानुभूति के साथ हिन्दू और मुसलमानों के धर्म-परिवर्तन का प्रयास किया। इसके लिए अनेक अंगरेजों ने यहाँ के पिछड़े हुए निम्नवर्ग के लोगों की सेवा का व्रत लिया। लेकिन इससे वह न हो सका जो अंगरेज चाहते थे। इसके विपरीत इससे हिन्दू तथा मुसलमानों में धार्मिक रत्ना का भाव जागृत हुआ। भारतीय राष्ट्रीय-चेतना का प्रारम्भ इसी धार्मिक चेतना से हुआ। डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय के अनुसार यही भारतीय राष्ट्रीयता आगे चलकर राजनीतिक राष्ट्रीयता में परिणीत हो गई।

अस्थिर राजनीतिक-व्यवस्था के कारण हिन्दी-प्रदेश की वार्षिक स्थिति बड़ी कमजोर हो चली थी। आन्तरिक युद्धों, मराठों की लूट, राजाओं की विलासिता वाह्य वाक्रमणों आदि के कारण यहाँ की सुदृढ़ वार्षिक स्थिति ढाँचा ढोल हो चुकी थी। ऐसे समय में अंग्रेजी सरकार की नीतियों ने इस प्रदेश को स्क्वार्गी ककमोर दिया। रही-सही वार्षिक सम्पन्नता भी उनके कारण बिगड़ने लगी। अंग्रेज सब तरह से धनो-पाजन करना चाहते थे। अतः उन्होंने सबसे प्रथम यहाँ के बाजारों पर अधिकार करने के प्रयास किए। इससे इस प्रदेश के ग्रामीण-जीवन का रहा सदा बाजार भी समाप्त हो गया। कृषक, मजदूर, व्यापारी, कारीगर आदि सभी के सामने वार्षिक संकट उपस्थित हुआ। इस नए संकट का सामना करने के लिए हिन्दी क्षेत्र के लोगों को अपने पारम्परिक जीवन का त्याग करना पड़ा। सामन्तीय व्यवस्था की समाप्ति के साथ ही जन-साधारण का महत्व बढ़ने लगा। साहित्य में प्राचीन ऐतिहासिक का संकाय हो गया। नए संकट के परिणामस्वरूप समाज में नई वृत्तियाँ उत्पन्न हुईं। हिन्दी साहित्य : नए सन्धर्भ, प्रभाग, १९६६



जिसके अन्तर्गत नए मानव की स्थापना, समाजवाद का नारा व्यक्तिगत स्वतंत्रता का महत्व, शास्त्रीय रुढ़ियों के प्रति उदासीनता पारम्परिक व्यवस्था के प्रति अविश्वास, राष्ट्रीय चेतना का उदय, आदि का आगमन साहित्य में हुआ ।

हिन्दी में सड़ी बोली गद्य का विकास भी एक महत्वपूर्ण तथ्य है । जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है कि सड़ी बोली गद्य का अस्तित्व अंग्रेजों के पूर्व भी था, परन्तु अनेक कारणों से उसका विकास फोर्ट विलियम कॉलेज की स्थापना के पश्चात् ही हुआ । इन कारणों में सबसे बड़ा था प्रशासन की आवश्यकता । इसके लिए अंग्रेजों ने अनेक संस्थारं सौरी । इसी धर्म के मंचार से भी गद्य का विकास हुआ, क्योंकि अनेक अंग्रेजी की धार्मिक पुस्तकों का अनुवाद हिन्दी में कराया गया । वैज्ञानिक प्रगति के परिणामस्वरूप प्रेस की स्थापना तथा रेल, तार, डाक आदि की सुविधा भी बहुत बड़े कारण हैं । क्योंकि नए विचारों, भावों और तथ्यों को अभिव्यक्त करने के लिए काव्य की ललित-ब्रजभाषा उपयुक्त नहीं थी, अतः गद्य के लिए सड़ी बोली का सहारा लेना पड़ा । इसी प्रकार के अनेक कारणों से हिन्दी गद्य बड़ी तीव्रता से प्रगति करने लगा । इसी गद्य का एक परिपक्व रूप 'प्रसाद' के नाटकों में देखा जा सकता है, जो अपने से पूर्व के सभी हिन्दी व गद्य के रूपों से भिन्न है ।

हिन्दी-प्रदेश की साहित्य की अभिव्यक्ति भारतेंदु लाल के सम्पूर्ण साहित्य में दृष्टिगोचर होती है । परन्तु इस साहित्य में राष्ट्र या राष्ट्रीयता के प्रति वह तीव्र आग्रह नहीं दीख पड़ता जो 'प्रसाद' के साहित्य में है । भारतेंदु-कालीन साहित्य एक प्रकार से राष्ट्रीयता के उत्थान के लिए एक मंच बन गया है, जहाँ से मीठे, संयमित उपदेश बाँटे गए । साथ ही भाषा आदि की दृष्टि से भी इसमें आवश्यक विकास की स्थितियों को देखा जा सकता है । 'प्रसाद' ने एक ओर उस समस्त वैचारिक क्रान्ति को स्वर दिया, जो अंग्रेजों के सम्पर्क के फलस्वरूप प्रभाव और प्रतिक्रिया

के रूप में हमारे समाज में जन्म ले चुकी थी। दूसरी ओर साहित्य के अन्दर  
 व उन्होंने अनेक नवीन प्रयोग किए जैसे नाटक-क्षेत्र में लाक्षणिक चित्रात्मक  
 भाषा का प्रयोग, संस्कृत-परम्परा का त्याग आदि।

हिन्दी नवजागरण को सशक्त अभिव्यक्ति देने वाले

‘प्रसाद’ के नाटकों के रचना-क्रम पर विचार कर लेना मीसमीचीन होगा।  
 सन् १९१० से १९१४ तक ‘प्रसाद’ ने जो रचनाएँ प्रस्तुत कीं उनका साहित्यिक  
 महत्त्व बहुत अधिक नहीं, फिर भी उनमें एक मावी महान साहित्यकार की  
 कलक मिलती है। ‘सज्जन’ (१९१०), ‘कल्याणी परिणय’ (१९१२), ‘करुणाालय’  
 (१९१२), ‘प्रायश्चित्त’ (१९१४) आदि उनकी प्राचीन कृतियाँ हैं। इनके  
 पश्चात् ‘प्रसाद’ ने ‘राज्यश्री’ (१९१५) की रचना की। यह एक सुन्दर  
 नाट्य-कृति है, क्योंकि इसमें सीधी-सपाट कहानी को बड़े मार्मिक ढंग से  
 प्रस्तुत किया है। ‘विशाल’ (१९२१) भी ‘प्रसाद’ की एक सुन्दर रचना है,  
 लेकिन इसपर मारतेंद्रु-काल का काव्यात्मक प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है।  
 इसके पश्चात् ‘अज्ञातशत्रु’ की रचना हुई। वास्तव में ‘प्रसाद’ की यह रचना  
 सन् १९१५ के क्रांति की तीव्र क्रियाशीलता के प्रभाव में लिखी गई है, इसलिए  
 इसमें भी अत्यन्त तीव्रता वा गई है। इसकी रचना १९२२ में हुई। ‘कामना’  
 की रचना १९२३ में हो गई थी, परन्तु इसका प्रकाशन चार वर्ष बाद हुआ।  
 यह गांधीवाद के प्रभाव में लिखा गया नाटक है। इसके पश्चात् लेखक की  
 ‘जनमेजय का नाग यज्ञ’ (१९२६) प्रकाशित हुआ। यह नाटक जातीय स्वता  
 और वैचारिक समन्वय को आधार बनाकर लिखा गया है। इसमें भारतीय  
 संस्कृति के तत्त्व ‘समन्वयवाद’ के दर्शन होते हैं। इतना कुछ लिखने के  
 पश्चात् ‘प्रसाद’ ने एक उत्कृष्ट नाटक ‘सन्ध्यापूत’ (१९२८) हिन्दी साहित्य  
 को दिया। यह रचना ‘प्रसाद’ के कलात्मक संयोजन के विकास का प्रतीक  
 है। इसमें कथानक, चरित्र-चित्रण, रस आदि की दृष्टि से सुतय प्रयास  
 किए गए हैं। ‘सन्ध्यापूत’ १९२६ में लिखने के पश्चात् ‘प्रसाद’ ने ‘चन्द्रपूत’

(१९३१) की रचना की। यह नाटक <sup>की</sup> उनकीर्ति का वाधार है। यद्यपि अपनी कुछ जटिलताओं के कारण यह नाटक रंगमंच की व्यावहारिकता से दूर हो गया, लेकिन फिर भी इसमें एक आकर्षण शक्ति है। इस नाटक में राष्ट्रीय-स्वता की तीव्र अभिलाषा परिलक्षित होती है साथ ही इतिहास का अन्वेषण भी है। 'प्रसाद' की अन्तिम रचना 'ध्रुवस्वामिनी' (१९३३) है। इस रचना में उनका विकसित साहित्यिक रूप दिखाई देता है। ऐसा लगता है कि 'ध्रुवस्वामिनी' 'प्रसाद' का प्रथम ऐसा नाटक है, जो रंगमंच के लिए लिखा गया है। यह स्पष्ट कहा जा सकता है कि यदि उनकी और रचनाएं हिन्दी नाट्य-साहित्य को मिलतीं तो उनमें 'ध्रुवस्वामिनी' की परम्परा अवश्य होती।

#### निष्कर्ष

जिज्ञेन्कलाल राय और 'प्रसाद' के रचनाकारों में बहुत अधिक अन्तर नहीं है। देश की राजनीतिक परिस्थितियां दोनों लेखकों के युग में लगभग एक-सी ही थीं। राय ने रचना के स्तर पर जिस युग को स्वीकार किया 'प्रसाद' ने भी उस युग को ही स्वीकार किया है। राय की रचनाएं 'प्रसाद' के समय तक बहुत अधिक प्रसिद्ध हो चुकी थीं। रंगमंच और साहित्यिक दोनों क्षेत्रों में उनकी 'जावां' का बोलबाला था। अतः एक सच्चे कलाकार के रूप में 'प्रसाद' ने राय को स्वीकार किया। राय की भावात्मक तीव्रता, <sup>विश्लेषणात्मकता</sup> विश्लेषणात्मकता और चित्रात्मकता को 'प्रसाद' ने अपने नाटकों में प्रस्तुत किया। इस स्वीकृति के पीछे 'प्रसाद' की कमजोरी नहीं, बल्कि शक्ति के दर्शन होते हैं, क्योंकि उन्होंने राय का समाव प्रेरणा के रूप में प्राप्त किया है।

नाटकों का उद्भव और विकास

(क)

- नाटकों का उद्भव
- लोक- नाटक
- पारसी रंगमंच
- बंगला रंगमंच
- हिन्दी रंगमंच

(ख)

- हिन्दी रंगमंच और 'प्रसाद'
- बंगला रंगमंच एवं राय
- निष्कर्ष

‘ नाट्य-साहित्य की जहाँ कहीं मानव की स्वाभाविक धृतिना में वृद्धि है ।’

### नाटकों का उद्भव और विकास

(क)

#### नाटकों का उद्भव

संसार में नाटकों की उत्पत्ति के विषय में अनेक मत हैं । भरत ने नाटकों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कहा है— इसकी उत्पत्ति का संबंध क्रैतायुष के प्रारम्भ में सब देवता स्फूर्त होकर मनोरंजन का साधन मांगने के लिए ब्रह्मा के पास गए । ब्रह्मा ने बड़े गहन विचार के पश्चात् चारों वेदों की सहायता से पंचम वेद की रचना की, इसी को नाट्य-वेद कहा समझा जाता है । ब्रह्मा ने ऋग्वेद से कथौष्कथन, अथर्ववेद से रस, यजुर्वेद से अभिनय और सामवेद से गीति तत्त्वों का संयोजन इस वेद में किया । विश्वकर्मा के बनाए गए रंगमंच पर शिव ने ताण्डव पार्वती ने लास्य नृत्य करके तथा विष्णु ने चार शैलियाँ प्रदान करके इस वेद को पूर्ण किया । इसके साथ ही यह मत भी प्रचलित है कि 'पृथ्वी पर मनुष्यों के लाभार्थ नाट्य-वेद के प्रचार का कार्य भरत मुनि को सौंपा गया' ।<sup>१</sup>

उपर्युक्त कथन यद्यपि सत्य नहीं है, फिर भी सर्वथा निर्मूल नहीं । इस कथन से एक तो यह संकेत मिलता है कि नाट्य-काल वेदों की तरह महत्वपूर्ण स्वं पुरातन है । साथ ही नाटकों के मुख्य तत्त्वों का भी इससे पता चलता है । इसी के साथ भरत मुनि को नाट्य-कला का वादि वाचार्य माना गया है ।

---

१ डा० लक्ष्मीशानर वाष्णिज : 'वाष्णिज हिन्दी साहित्य', १९५४, नालाबाद,

इस सम्बन्ध में एक मत यह है कि त्योहारों के अवसर पर या फसल फलने के दिनों में, जन-जीवन में तरह-तरह के मनोरंजन प्रचलित थे -- जैसे नृत्य, वादन, अभिनय आदि। भावों की अभिव्यक्ति के लिए इस प्रकार के आयोजनों का सम्बन्ध अधिकतर प्राकृतिक व्यापारों से होता था। इन आयोजनों में हमें नाटक के बीज मिलते हैं। आज भी अनेक त्योहारों के अवसर पर ऐसे लोक-नाटकों का प्रयोजन किया जाता है। यह लौकिक परम्परा बड़ी प्राचीन है। कठपुतलियों के तमाशे से नाट्य-उत्पत्ति की मान्यता भी प्रचलित है। आज भी नट जाति (माट) गा-बजाकर, और नृत्य करके, अपना पालन-पोषण करती है। पारार्जिक ग्रन्थों में भी नट-नटों का उल्लेख पाया जाता है। कहने का तात्पर्य यह है कि भारत की कुछ जातियाँ निश्चित रूप से नाट्य-कला से सम्बन्धित रही होंगी, क्योंकि आज भी संस्कारिक गुण उनके नृत्य, गायन, वादन आदि कार्यों में फलकते हैं। फिर भी इस प्रकार के तथ्यों से नाटक के उद्भव सम्बन्धी किसी निश्चित परिणाम पर नहीं पहुँचा जा सकता। इससे इतना भर जाना जा सकता है कि नाट्य साहित्य की जड़ें कहीं मानव की स्वामाविक चेतना में अदृश्य हैं। उनकी खोज करना सम्भव नहीं।

यूरोप के कुछ विद्वानों का कथन है कि नाटकों का जन्म मय या आश्चर्य के कारण हुआ। मनुष्य ने जब संसार में अनेक मयमीत कर देने वाली या आश्चर्यचकित कर देने वाली घटनाएँ देखीं, तब उसने देवी-देवताओं का अर्चन किया और इस प्रकार नाटक में कर्म का समावेश हुआ। अतिमानवीयता का दर्शन भी प्राचीन नाटकों में मिलता है। बी० डफर डवानस ने कहा है कि पहले अति मानवीयता-युक्त नाटक और फिर आदर्श तथा उसके पश्चात् प्रहसन का उदय हुआ। इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि नाटकों के उद्भव में कर्म का विशेष महत्व है। क्योंकि आज भी नाट्य-रचना के साथ धार्मिक अनुष्ठान का संयोजन रहता है। तथा अति मानवीयता का तत्त्व देखने को मिल सकता है।

१. कुछ विद्वान् नटों द्वारा कठपुतलियों के तमाशे से उसका सम्बन्ध स्थापित करते हैं। -- डा० लक्ष्मीधर वाष्णीय : 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', १६५४, —

२. बी० डफर डवानस : 'र शार्ट हिस्ट्री ऑफ हिन्दी साहित्य', संस्करण, १९५० पृ० ११



अनेक भाषाओं में जो नाटक आज हमारे समक्ष हैं, उनके उद्भव का निर्णय करना सम्भव नहीं है फिर भी इस सन्दर्भ में लोक-नाट्य परम्परा और व्यावसायिक नाट्य-शैली को नहीं छुड़ाया जा सकता । नाट्य-कला मानवीय स्वभाव का परिणाम है । उक्त दोनों नाट्य-परम्पराओं में मानव-स्वभाव का अत्यधिक महत्त्व है । आज के नाटक का उद्भव आज की लोक-रुचि का ही परिणाम है, फिर भी उसका सम्बन्ध लौकिक और व्यावसायिक परम्पराओं से अवश्य रहा है । भारत में नाटकों के उद्भव की सौज लौकिक और व्यावसायिक नाट्य-शैलियों के सन्दर्भों के बिना अधूरी ही रह जायगी, अतः यहां उनका संक्षिप्त वर्णन करना प्रासंगिक होगा ।

### लोक-नाटक

मानव के सामाजिक जीवन के प्रारम्भ के साथ ही उसे मनोरंजन के साधनों की आवश्यकता अनुभव हुई । अनुकृति करना मानव-स्वभाव है, अतः महापुरुषों की कथाओं को व्यक्त करने के लिए अभिनय का प्रयोग कर दृश्य-काव्य का सृजन हुआ । साथ ही अनेक धार्मिक उत्सवों, फसल पकने पर, ऋतु-परिवर्तन के समय, जवना किसी सांस्कारिक - उत्सव पर समाज में एक तीव्र अनुभूति जन्म लेती है, ऐसी स्थिति में वह नाच उठता है या फिर अभिनय के द्वारा किसी पूर्व घटित घटना, चरित्र, या स्थिति को अभिव्यक्त करने लगता है । इस प्रकार कथा और अभिनय के संयोग से नाटक का जन्म होता है । अतः सर्वप्रथम नाटक की उत्पत्ति की कल्पना लौकिक जीवन में की जानी चाहिए । साहित्यिक नाटक इसी लोक-नाट्य-परम्परा का सांस्कारिक और नियम-बद्ध रूप है । इस प्रकार बिना लौकिक नाट्य-परम्परा के नाटकों के उद्भव और विकास की बात करना व्यर्थ है । भारत का नाट्य-शास्त्र इस बात का गवाह है कि उससे पूर्व भी लोक-नाटक का विकास था । भारत ने अपने शास्त्र में लौकिक-जीवन में असंयमित और अनियमित रूप में विस्तार रखा । उसको समेट कर सुसम्बद्ध रूप में प्रस्तुत करने के प्रयास का फल ही साहित्यिक नाटक है । भारत का शास्त्र इसी सम्बद्धता का सर्वांगीण निर्देश है । भारत का शास्त्र तथा अन्य विद्वानों के बन्धन लौकिक जीवन में कभी मान्य नहीं हो सके । प्रत्येक काल में लौकिक-जीवन

की अभिव्यक्ति के लिए लोक-नाटकों का विकास स्वतन्त्र रूप से होता रहा । लोक-विश्वास, परम्पराएं, मान्यताएं, रीति-रिवाज आदि की सीधी अभिव्यक्ति लोक-नाटक में होती है । उसकी भाषा, देश-भूषा, रंगमंच, रूप-योजना, संगीत चरित्र आदि कल्पनावलोकन न होकर लौकिक होते हैं । उनमें न बनावट होती है न संस्कार । अतः लोक-नाटक की कथा अभिव्यक्ति एवं मंचीकरण में वह कसावट और सामंजस्य नहीं होता जो साहित्यिक -नाटकों में पाया जाता है । लेकिन फिर भी लोक-नाटक का सीधा सम्बन्ध रस से रहता है । मनोभावों को छु जाने वाले सादगी और सत्यता इन नाटकों का आधार होती है ।

भौगोलिक दृष्टि से भारत एक विशाल देश है, परन्तु सांस्कृतिक दृष्टि से इसकी यह विशालता एक परिवार के आंगन की तरह दीख पड़ती है । यहां के देवी, देवता, विचार, चिन्तन, रहन-सहन आदि में अमृतपूर्व समानता है, जो इस विशाल देश की भौगोलिक विभिन्नता को एक सूत्र में बांध देती है । यही कारण है कि यहां के साहित्यिक चिन्तन में भी स्वरूपता के दर्शन होते हैं । दक्षिण के समस्त भक्ति-आन्दोलन उत्तर-भारत में आकर फलने और उत्तर-भारत के रामकृष्ण दक्षिण के लिए उपासना के आधार बन गये । स्थानीय वैभिन्न्यता के कारण हमारे लौकिक साहित्य में वैभिन्न्य देखा जा सकता है । भक्ति-काल में समस्त उत्तर-भारत राम और कृष्ण की लीलाओं का रंगमंच बन गया । लेकिन १७ वीं शताब्दी की राजनैतिक परिस्थितियों के कारण प्रादेशिक सम्बन्ध कुछ शिथिल पड़ गए और लोक-नाटकों में भी विभिन्नता आने लगी । बंगाल में यामा, गुजरात में मवाई, उत्तर-भारत में रामलीला, रासलीला आदि लोकभूमि नाट्य इसी विभिन्नता के परिणाम हैं । इस प्रकार यह सत्य है कि प्रत्येक प्रदेश की अपनी कोई-न-कोई लोक-नाट्य-परम्परा रही है । इस सत्य से इनकार नहीं किया जा

१ दृष्टव्य : 'लोकभूमि नाट्य-परम्परा' — डा० श्याम

सकता कि लांकिक् साहित्य ने यदा-कदा कथ्य, शिल्प एवं भावना के स्तर पर शिष्ट साहित्य को प्रभावित किया है । इसी प्रकार शिष्ट साहित्य की अनेक प्रभावशाली रचनाएं लांकिक् जावन में उतर कर लोक-नाटक बन गई हैं ।<sup>१</sup> यह भी निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि साहित्यिक और जन नाटक एक-दूसरे पर प्रभाव भी डालते रहे होंगे और परस्पर आदान-प्रदान निरन्तर होता रहा होगा ।<sup>२</sup> अगर हम मोटे तौर पर देखें तो पाएँगे कि लोक-नाटक जन-रुचि को सीधा अभिव्यक्त है और साहित्य जन-रुचि की पोषक संस्कारिक अभिव्यक्ति । दोनों में स्तर-भेद है । मूल में दोनों का उद्देश्य जन-रुचि को अभिव्यक्त करना है ।

हिन्दी-नाटकों के उदय-काल में लौकिक नाट्य-परम्परा के स्पष्ट दर्शन होते हैं । उनका गीति-प्रधान होना इस बात का स्पष्ट प्रमाण है । कि हिन्दी के साहित्यिक नाटक पर लीला-नाटक और स्वांग-नाटक का प्रभाव बहुत अधिक पड़ा है । यद्यपि वाधुनिक नाटक का सारा कुछ पाश्चात्य रंगमंच और नए प्रयोगों की देन है । फिर भी लोक-नाटक को हम पूरी तरह खोखला की दृष्टि से नहीं देख सकते । उसकी भाव-रंजना और अतिनाटकीयता बाजें भी हमारे नाटक-साहित्य की गति देती है । लोक-नाटक का सीधा प्रभाव पारसी रंगमंच पर पड़ा है । इसका कारण यह है कि पारसी रंगमंच व्यावसायिक दृष्टि से निर्मित हुआ था , अतः उसमें लौकिक-रुचि पर व्यापारियों का सदैव ध्यान रहना स्वाभाविक ही था । कथा-योजना, मंच-संचालन और रूप-सज्जा आदि को छोड़कर पारसी थिएटर ने लोक-नाटकों को पूरी तरह स्वीकार किया है । पारसी रंगमंच की पद्यात्मक शैली और भावात्मक तीव्रता को लौकिक नाट्य-परम्परा की ही देन समझना चाहिए ।

१ डा० पशराम जीका : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली,

१६७०, पृ० ३६ ।

2        :        "        "        5070

साहित्य में भी लोक-नाटक का प्रभाव देखा जा सकता है । पारसी रंगमंच का जो भी प्रभाव साहित्यिक-नाटकों में है, वह एक प्रकार से उन्हीं का है । लौकिक-नायक राम और कृष्ण, नल और हरिश्चन्द्र आदि साहित्य में भी लगभग उसी रूप में अवतरित हुए हैं, जिस रूप में लोक-नाटकों में थे । इस प्रकार कहा जा सकता है कि प्रादेशिक नाट्य-साहित्य के उद्भव और विकास में वहाँ के लोक-नाटक के अनेक तत्व सम्मिलित हैं ।

#### पारसी रंगमंच

लखनऊ के परम रसिक नवाब वाजिद अली शाह की देखरेख में लखनऊ के कैसरबाग में अमानत का लिखा गया 'इन्दर-समा' नाटक रखा गया । यह एक शृंगार प्रधान गीति-नाटक था । रंगमंच पर अत्यधिक सफलता के कारण इसकी परम्परा में अनेक नाटकों की रचना हुई । लोक-जीवन में इस नाटक की सफलता को देखकर तथा अंगरेजों की अनेक कम्पनियों के अनुकरण में बम्बई के कुछ पारसी-व्यवसायिकों ने व्यावसायिक नाटक-मण्डलियाँ बनायीं । चूंकि इन मण्डलियों का सम्बन्ध पारसी लोगों से था, अतः इन्हें 'पारसी थियेटर' भी कहा जाता है । इस प्रकार के रंगमंच के निर्माण के पीछे कलात्मक उत्थान की दृष्टि न होकर व्यापारिक लालसा थी । अतः स्वभावतः इन मण्डलियों में खेल जाने वाले नाटकों में जन-साधारण की तात्कालिक सस्ती-रुचि का ध्यान रखा जाता था । 'इन कम्पनियों की व्यावसायिक मनोवृत्ति के कारण कुछ और की आशा करना व्यर्थ था' । अतः इनके 'इन्दर समा' नाटक पर 'रास' का प्रभाव देखा जा सकता है । संगीत और नृत्य से परिपूर्ण यह नाटक लौकिक नाटकों की परम्परा में लिखा गया था । इसी की परम्परा में पारसी-रंगमंच के नाटक लिखे गए । जनसाधारण के सामने घुम बड़ाका सनसनीखेज पूर्ण दृश्य और विलक्षण विचित्र तत्वों को प्रस्तुत करके चोका देना ही इन नाटकों का उद्देश्य था । इस प्रकार पारसी रंगमंच जन साधारण के बीच अत्यन्त लोकप्रिय हो गया, जिसके कारण भारत के अनेक बड़े शहरों—बम्बई,

१ डा० बच्चन सिंह : 'हिन्दी नाटक', इलाहाबाद १९६७, पृ० १८

२        ,,        :        ,,        ,,        ,,        पृ० १८

कलकत्ता, दिल्ली में अनेक व्यापारिक रंगमंचों की स्थापना हो गई । १८ वीं शती में पारसी रंगमंच की धुम रही । इस समय भारतीय समाज अशिक्षित और रुढ़ि-ग्रस्त था । इस स्थिति से लाभ उठाकर इन नाटकों में सस्ता -मनोरंजन और अति मानवीय तत्वों को स्थान दिया गया । पारसी-थिएटर का उद्देश्य जनता का मनोरंजन करना और अधिक-से-अधिक धनोपार्जन करना था । अतः यह स्वामाजिक है कि व्यापारियों की दृष्टि धन पर रहती थी, नैतिकता, साहित्यिकता या आदर्शों पर नहीं, फिर भी पारसी रंगमंच का अपना महत्त्व है इसको अस्वीकार नहीं किया जा सकता ।

यद्यपि पारसी रंगमंच नाटकीय-क्षेत्र में एक स्तर का अवमुल्यन है, परन्तु संस्कृत-नाटक की जो परम्परा समाप्त हो चुकी थी, उससे अब कोई आशा न थी । पारसी-नाटकों में यद्यपि साहित्यिकता न थी, फिर भी इनके द्वारा जन-जीवन में रंगमंच की आवश्यकता उत्पन्न हुई और नाटकों के प्रति आग्रह बढ़ा । इन रंगमंचों पर हिन्दी, गुजराती, मराठी नाटकों का अभिनय हुआ । हिन्दी भाषा का इन नाटकों ने बड़ा उपकार किया । इनमें से कुछ नाटकों की भाषा बड़ी परिष्कृत एवं शक्तिशाली है । जन-जीवन के निकट की हिन्दी-भाषा के अनेक प्रयोग इन नाटकों में देखने को मिलते हैं । अनेक कथानकों को लेकर लिखे गए अनेक पारसी-नाटकों में सांस्कृतिक उत्थान और धार्मिक परिष्कार के तत्व भी पाये जाते हैं, जैसे 'बुदादोस्त', 'बांद बीबी', 'वीरहकीकत-राय' आदि में उपलब्ध होता है । इन नाटकों को अनेक विद्वान् पूर्वाग्रह ग्रसित होकर केवल नकारात्मक दृष्टि से ही देखते हैं लेकिन इनमें अनेक नवीन सामाजिक और राजनीतिक कथानकों पर लिखे गए नाटक अत्यन्त नाटकीय तत्वों के सफल प्रयोग हैं ।

१ दृष्टव्य -- रौप्यश्याम कथावाचक कृत : 'वीर अभिनय नाटक' तथा 'परम मन्त-

रत्न' ।

२ -- श्री विश्वम्भरसहाय का 'बुद्धदेव' तथा केशवराव का 'मायल' कृत

.....

प्रश्न है कि पारसी रंगमंच का नाटक साहित्य के इतिहास में क्या स्थान है ? क्या पारसी थियेटर का साहित्यिक एवं सांस्कृतिक मूल्य है ? इन प्रश्नों के सन्दर्भ में न्यायपूर्वक सोचने के लिए आवश्यक है कि हम किसी भी पुर्वाग्रह से मुक्त होकर विचार करें । यद्यपि जिस उद्देश्य को लेकर इस रंगमंच का जन्म हुआ, उसमें साहित्य और संस्कृति को स्थान नहीं था । जन-साधारण की शृंगारिक रुचि का परिष्कार न करके उसकी पूर्ति करना ही इन नाटकों का उद्देश्य था, क्योंकि घन-लोलुपता के कारण किसी प्रकार के जौलिम उठाने की बात सोची भी नहीं जा सकती थी । अतः इस रंगमंच के नाटकों में या तो ऐसी आश्चर्यमयी कहानी रहती थी, जो जन-साधारण को चौंका देती थी या फिर उसमें जनसाधारण को आकर्षित करने वाली उत्कृष्ट शृंगारिकता रहती थी । रीति-कालीन वातावरण इन नाटकों में रहता था । 'लैला मजनू', 'सीरीं फरहाद' आदि नाटकों में यद्यपि प्रेम का उदार रूप रहता था, परन्तु नाटकों की प्रस्तुति में प्रेम के भौतिक रूप एवं शारीरिक सौन्दर्य पर अधिक ध्यान दिया जाता था । प्रेमी-प्रेमिका के भावनात्मक सम्बन्ध को छोड़कर दर्शक उनके रूपगत आकर्षण पर दृष्टि रखता था । इन नाटकों में साहित्यिक और सांस्कृतिक तत्वों की सोज करना इन नाटकों के प्रति अन्याय होगा । फिर भी कुछ नाटककारों ने भाषा, साहित्य और संस्कृति की रक्षा के प्रयत्न किए जैसे—*रा. म. ख. ख.* कथावाचक ने नारी स्वतन्त्रता, दहेज प्रथा, वार्षिक विषमता आदि का समावेश कर अपने नाटकों को साहित्यिकता प्रदान की, जैसे उदाहरण रूप में 'मशरिकी हूर' एवं 'परिवर्तन' को देखा जा सकता है । इसी प्रकार 'वीर बभ्रुमन्थु', 'मक्त प्रह्लाद' आदि नाटकों में भारतीय संस्कृति के तत्व निहित हैं । इस प्रकार यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय और युग तथा साहित्य के सम्बन्ध को ध्यान में रखकर विचार किया जाय तो पारसी-नाटक भारतीय नाटकों के इतिहास की एक उदाहरण कड़ी है ।<sup>१</sup>

क्योंकि जिस प्रकार काव्य के क्षेत्र में रीति-काल अपनी समस्त सुगम विशेषताओं के कारण महत्वपूर्ण है, उसी प्रकार पारसी-रंगमंच के नाटक भी सुगम-परिवेश को

१. इन नाटक कलाकारों ने दो मुख्य काम किए । एक तो इन्होंने नाटकों के कथानकों को धीरे-धीरे बदला, दूसरे हिन्दी को एक रंगमंच दिया ।  
—डा० बच्चन सिंह : 'हिन्दी नाटक', १९६७, प्रयाग, पृ० १८



लेकर चले हैं । अतः उनका ऐतिहासिक महत्व भी कम नहीं । जब हम इन नाटकों को आधुनिक नाटकों के विकास की पीठिका में रखकर देखते हैं तो कह सकते हैं कि पारसी रंगमंच ने कम-से-कम इतना कार्य तो किया कि जन-जीवन में नाटक और रंगमंच के प्रति आग्रह किया । जिसके परिणामस्वरूप आधुनिक नाटकों का प्रादुर्भाव हो सका । साथ ही जन-जीवन की समस्याओं को लेकर नाटक लिखने की प्रवृत्ति का जन्म भी इन नाटकों में हो चुका था । यहाँ तक भी कहा जा सकता है कि हिन्दी नाटकों का उदय भी इन नाटकों की प्रतिक्रिया में ही हुआ है ।

### बंगला रंगमंच

आधुनिक युग में बंगाल प्रदेश अनेक राजनीतिक हलचलों का केन्द्र रहा है । चूंकि कलकत्ता अंग्रेजों की प्रथम राजधानी था । अतः यहीं से उन परिवर्तनों का आरम्भ माना जाता है जो प्रभाव और प्रतिक्रिया के रूप में भारतीय और अंग्रेजी संस्कृति के संयोग से हुए । प्लासी के युद्ध के पश्चात् बंगाल का दीवानी-वधिकार क भी अंग्रेजों के हाथ में आ गया । इस प्रकार एक व्यापारिक कबीले ने प्रथम बार भारतीय-शासन के स्वप्न देखने प्रारम्भ किए । अपनी झूटनीति, सतर्कता और नवीन उत्साह के कारण अंग्रेज सौर हुए, निष्क्रिय भारत के शासक बन बैठे । कलकत्ते में अनेक अंग्रेज स्थायी रूप से बस गये । ऐसी स्थिति में मनोरंजनाथ वहाँ एक थियेटर का प्रारम्भ हुआ । सन् १७५६ में यहाँ प्रथम अंग्रेजी रंगमंच की स्थापना हुई । फिर एक शानदार थियेटर का निर्माण कलकत्ता थियेटर के नाम से सन् १७७५ में हुआ, जिसपर अंग्रेजी नाटकों का मंचीकरण कर हुआ । बड़े गर्व की बात है कि सन् १७६५ में अंग्रेजी अनुकूल पर बैसा ही थियेटर एक स्त्री महाशय (हरतलिन लेव डफ) ने स्थापित किया । इसके रंगमंच पर आधुनिक ढंग से पहला बंगला नाटक 'हृदयवैश' (अनुपित) रखा गया । इसी प्रकार इस रंगमंच

१ डा० सत्येन्द्र : 'बंगला साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', ७०५०, १६६१, पृ० १६३

२ "हरतलिन लेव डफ" कलकत्ता बार और हुमसला (बाब का स्वरस्ट्रीट) में उन्होंने एक रंगमंच कायम किया । सन् १७६५ और ६६ में उन्होंने दो नाटक अभिनीत किए ।

३ डा० सिवारी : 'बंगला और उसका साहित्य', पृ० ७७, पिल्ली, पृ० ६८

पर एक-जाध और अनूदित बंगला नाटक खेलें गए। परन्तु यह प्रयत्न अधिक दिन न चल सका। फिर भी इस रंगमंच को बंगला भाषा का प्रथम आधुनिक रंगमंच होने का श्रेय प्राप्त है। इस प्रयत्न के पश्चात् अनेक छुटपुट प्रयास नाटकीय प्रस्तुतीकरण के सन्दर्भ में हुए। इन प्रयत्नों में बंगला रंगमंच के मविष्य की स्थिति का स्वरूप देखा जा सकता है। यद्यपि मौलिकता के स्तर पर कोई प्रस्तुति बहुत दिनों तक नहीं हो सकी। लौकिक परम्परा और पौराणिक कथानकों को लेकर काव्य-शैली पर कुछ रचनाएं होती रहीं, लेकिन उनका महत्व न तो विषय और न शैली की दृष्टि से ही है।

पण्डित रामनारायण 'तर्करत्न' को बंगला के प्रथम मौलिक नाटककार कहना उपयुक्त होगा। क्योंकि उन्होंने 'कुलीन-कुल सर्वस्व' नाटक की रचना की। कथानक और शैली की दृष्टि से यह रचना बंगला नाट्य-साहित्य में एक युगान्तर है। इस नाटक में देश(बंगाल) की नवीन जागृति का दर्शन किया जा सकता है। बंगला में अंगरेजी-प्रशासन से अनेक समस्याएं सामने आईं। एक ओर तो नये शासकों की शोषण-नीति का प्रभाव बंगाल की पारम्परिक जीवन पद्धति तथा वहाँ के वार्षिक जीवन पर बहुत बुरा पड़ा। दूसरे उनके प्रशासन ने जन-जीवन को एक नये पितृत्व के दर्शन कराए। इन उपरोक्त कारणों से बंगाल का सपाट जीवन एक फटके के साथ उठा। नवीन उद्भूत समस्याओं के कारण और निदान सोचने लगा। साहित्यकार की ऐसी दृष्टि से मला यह नवीन अवस्था कैसे बचती थी। अतः तर्करत्न ने बंगाल की कुलीन प्रथा को लेकर एक नाटक की रचना की। इनकी महत्ता इस बात के लिए भी अत्यधिक बढ़ जाती है कि उनके द्वारा से बंगला में स्थायी रंगमंच की स्थापना के प्रयत्न होने लगे और किसी भी भाषा को स्थायी रंगमंच मिलने का अवसर है, उसके नाट्य-साहित्य का महत्वपूर्ण विकास। अतः बंगाल के नाट्य-विकास का सम्बन्ध पण्डित तर्करत्न से सम्बन्धित है।

बंगाल की जमींदारी प्रथा के कारण वहाँ पर स्थायी रंगमंच की स्थापना हुई। क्योंकि अंगरेजी थिएटरों में अंगरेजी भाषा ही जा सकती है या फिर एक-जाध अंगरेजी-वक्ता बड़ा जमींदार भी प्रवेश पा जाता था। इस स्थिति ने बंगला के जमींदारों के अन्दर नाट्य के प्रदर्शन के प्रति एक नए

उत्साह भर दिया। अतः बड़े-बड़े आदर्शियों ने अपने-अपने ही मकानों पर अस्थायी रंगमंचों पर अनेक नाटकों की अवतारणा कराई। बंगाल के बंगला रंगमंच की स्थापना के पश्चात् उसकी पूर्ति के लिए अनेक सफल प्रयत्न किए गए<sup>१</sup>। जिनके कारण बंगला नाट्य-साहित्य विकसित होने लगा। बंगाल के ये धौलू रंगमंच कुछ गिने-बुने व्यक्तियों, जमींदारों, तक ही सीमित थे। फिर भी इनके कारण वहाँ एक सर्वथा नवीन नाट्य-शैली का विकास हुआ। घर-घर पर नाटक<sup>२</sup> का मंचीकरण कराने का प्रचलन बंगाल में एक जमाने से चल रहा था। १८३३ में श्याम बजार में 'विद्यासुन्दर' नामक नाटक श्री नवीनचन्द्र बसु के घर पर रखा गया। १८५७ में बाबू अराम 'यसक' के घर पर 'तर्करत्न' का 'कुलीन कुल सर्वस्व' नाटक रखा गया। १८५७ में 'विद्योत्साहिनी' नामक नाटक संस्था की स्थापना श्रीयुक्त काली प्रसन्न सिंह के प्रयास से हुई। इसके मंच पर कई सफल नाटकों का अवतारण हुआ। जैसे 'विक्रमोर्वशी', 'सावित्री-सत्यवान', 'मालती माधव' आदि अनेक छाया कुम्हारों के सफल अभिनय से बंगाल के रंगमंचीय विकास की कहानी को प्रवाह मिला। इन धौलू रंगमंचों के कारण ही बंगाल के स्थायी रंगमंच की स्थापना का विचार जन्म ले सका। एक बार १८५७ में जमुनादेव के मकान पर महाराजा यतीन्द्र मोहन और 'पायकबाड़ा' के राजा ईश्वर सिंह ने इस विषय पर सहमति हुई कि नाटकों के अस्थायी रंगमंचों पर अनेक कठिनाइयाँ होती हैं। साथ ही व्यय भी बहुत पड़ता है। अतः स्थायी रंगमंच की स्थापना ही जानी चाहिए। इसी से पहली बार बंगाल के स्थाई रंगमंच की योजना बनी।

इस प्रकार १८५८ में कलकत्ता प्रदेश में एक स्थायी बंगला रंगमंच की स्थापना राजा ईश्वरचन्द्र सिंह के सुप्रयत्नों से हुई। संयोग की बात है कि इस प्रथम स्थायी रंगमंच पर भी तर्करत्न का ही नाटक पहली बार रखा गया। डा० सत्येन्द्र ने लिखा है -- "इस प्रकार परामनारायण

१ डा० आनुना केनजी : 'भारतीय नाट्य-साहित्य', दिल्ली, पृ० ४६०

२ 'बंगाल' १८५४

‘तर्करत्न’ ने न केवल बंगला का प्रथम रंगमंचीय नाटक ही लिखा, वरन् इनका सम्बन्ध प्रथम स्थायी रंगमंच पर खेले जाने वाले प्रथम नाटक से भी हुआ<sup>१</sup>।

बंगला रंगमंच एक और सशक्त रचनाकार माइकेल

मुकुन्दन दत्त पौर्वात्य और पश्चात्य के समन्वय की भावना को लेकर आया। वास्तव में दत्त के नाटकों में पाश्चात्य संस्कृति के अनुकरण की तिल्ली उड़ाई गई, परन्तु पाश्चात्य प्रभाव से वह स्वयं को बचा नहीं सके। उनका बंगाली लेखक होना संयोग ही है। ‘तर्करत्न’ की सफलता के कारण उन्होंने भी अनेक सफल नाटक लिखे, जिनमें ‘शर्मिष्ठा’ विशेषरूप से बहुचर्चित हुआ। बंगाली स्वजागरण जिस सुधारवादी भावना को लेकर आया, उसका रूप हमें दत्त के नाटकों में देखने को मिलता है। बंगाल में अनेक ऐसे रंगमंचों की स्थापना हो चुकी थी जो किसी-न-किसी व्यक्ति के अधिकार में संलग्न थे। इसप्रकार हम कह सकते हैं कि बंगाली रंगमंच एक समय तक व्यक्तिगत रंगमंच बना रहा। रंगमंच की इस व्यक्ति-भरकता ने जन-जीवन के मन, मस्तिष्क में प्रवेश नहीं किया था। बंगाल के रंगमंच की कहानी एक प्रकार से खूरी ही थी। फिर भी इन रंगमंचों पर सामाजिक जन-जीवन की समस्याओं और सत्यताओं को नाटकों के माध्यम से उतारा जाता था। नील-दर्पण (१८६० दीनबन्धु मित्र) से पूर्व के नाटकों में सामाजिक समस्याओं का रूप मिलता है। यह पहला राजनीतिक नाटक कहा जायगा। प्रथम बार दीनबन्धु मित्र ने अपने नाटकों में भारतीय प्रशासकों की नीतियों का सुंदर परिचय कराया है। जिसका परिणाम यह हुआ कि बंगाली-रंगमंच राजनीतिक सत्ता के विरोध का स्वर बन गया। और उसे राजनीतिक आन्दोलनों के प्रचार एवं प्रसार का साधन माना जाने लगा। अतः सामाजिक-सुधार के साथ ही ‘नील दर्पण’ की नाट्य बमिव्यक्ति के कारण बंगला-रंगमंच का सम्बन्ध राजनीतिक (राष्ट्रीयता) हलकों से भी जुड़ गया। जहाँ एक ओर बंगाली-रंगमंच की गतिशीलता की सीमा में प्रहार हुआ, वहाँ पर व्यक्तिगत अधिकार से निकल कर जन-जीवन में जाने का मार्ग भी

सोजने लगा । जैसा पहले भी कहा जा चुका है कि जमींदार, राजा या विशिष्ट वर्ग के किसी बड़े व्यक्ति के अधिकार में संचालित रंगमंच तक जनसाधारण की पहुंच नहीं थी । इस कमी को सर्वप्रथम एक प्रतिभा-सम्पन्न युवक श्री गिरीशचन्द्र घोष ने अनुभव किया और उसने अपनी अटूट लगन और अदम्य शक्ति के बल पर एक १८६८ में बाग बाजार रमैचर थियेटर (१८६८) की स्थापना की जिसपर दीनबन्धु मित्र का 'सव्वार एकादशी' नाटक सफलतापूर्वक सैला गया । डा० सत्येन्द्र के अनुसार गिरीशचन्द्र घोष का महत्व बंगला रंगमंच तथा बंगला नाटक-साहित्य में अद्वितीय है । इन्होंने ही रंगमंच को उच्च धनिक वर्ग के दायरे से निकाल कर सर्व साधारण के लिए सुलभ बनाया ।<sup>१</sup>

हिन्दी रंगमंच

विद्वानों में बड़ा मतभेद है । एक मत के विद्वान् हिन्दी को संस्कृत नाट्य-परम्परा से जोड़कर अत्यन्त प्राचीन एवं विकसित बताने का प्रयास करते हैं । संस्कृत की सुदीर्घ नाट्य-परम्परा में जो सैद्धान्तिक विवेचन मिलता है, उसका प्रयोग ब्रूँकि हिन्दी के नाटकों में भी होता रहा है, अतः कुछ विद्वानों ने इस तथ्य को लेकर हिन्दी और संस्कृत नाटकों को एक साथ जोड़ दिया है<sup>२</sup> । जब कि यह केवल प्रमात्मक मोह ही कहा जा सकता है । कुछ सैद्धान्तिक प्रयोगों के कारण दो साहित्यिक युगों की साहित्यिक-विधा को एक साथ रख देना सन्तुलित विवेचन-दृष्टि का परिणाम नहीं । संस्कृत की नाट्य-परम्परा एक निश्चित समय तक बड़े प्रभावशाली ढंग से प्रचलित रही, लेकिन उसके पश्चात् तो भाषा-वर्गों के विकास के चरणों के साथ पाली, प्राकृत, अपभ्रंश के नाटकों की टूटी-फूटी परम्पराएं मिलती हैं,<sup>३</sup> संस्कृत की नहीं । हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक काल को हम आदिकाल या वीर गाथा-काल के

१ डा० सत्येन्द्र : 'बंगला साहित्य का संपादित इतिहास', ३०५०, १९६१, पृ० १७।

२ नवीन्द्र चातक : 'प्रवाद नाट्य और रंग शिल्प', १९७०, दिल्ली, पृ० ३।

नाम से अभिहित करते हैं। अपनी विशेष परिस्थितियों के कारण यह युग नाटकीय-सृजन के सर्वथा अनुपयुक्त था। देश छोटे-छोटे राज्यों में विभाजित था। प्रत्येक राज्य का एक राजा होता था, जो अपने फूटे दम्प और कुल की पारम्परिक मर्यादा के लिए युद्ध और कलह की परिस्थितियों में धिरा रहता था। बर्हियों की फंकार और दम्पमराँ ललकार ही इस युग के धर्म थे। रंगमंच और नाटक के लिए जिस शान्त और स्थिर वातावरण की आवश्यकता होती है, उसको ठाँव अस्वाभाव रूप में भी इस युग में पाया जा सकता है। अतः हिन्दी नाट्य-साहित्य के उदय का इस युग में प्रश्न ही नहीं उठता।

हिन्दी नाटक के इतिहास की दृष्टि से भक्ति-काल में भी हमें निराशा ही मिलती है। यद्यपि वीरकाल की वराजकता और विभव इस युग में समाप्त हो गई थी, अतः रंगमंच की स्थापना और नाट्य-विकास की अनेक सम्भावनाएँ थीं। परन्तु फिर भी इस क्षेत्र में कोई वाशाजनक कार्य नहीं हो सका। इसका एक बहुत बड़ा कारण मुगलों (मुसलमानों) का शासन था। मुगल-शासकों ने न तो रंगमंच की स्थापना की कल्पना ही की और न ही रंगमंच को राजनीतिक सुरक्षा देने में उत्साह प्रकट किया। इस्लाम धर्म के प्रतिकूल होने के कारण नाटक को, मुगलकाल में उस प्रकार का कोई प्रोत्साहन नहीं मिला, जिस प्रकार का प्रोत्साहन अन्य कलाओं को मुगल-शासकों से प्राप्त हुआ था।<sup>१</sup>

इस युग में भाषा की<sup>२</sup> नाटकीय-उत्थान की दिशा में बहुत बड़ा आरोध था। इस युग के ब्रजभाषा में जो कालित्य, प्रवाह और सुकुमारता थी वह काव्य के लिए तो उपयुक्त थी, लेकिन गद्य की कठोर वरती के लिए वह सर्वथा शक्तिहीन थी। वाज भी ब्रजभाषा की गद्य-रचनाएँ कुछ कौत्सी-सी लगती हैं। साहित्य में गद्य और कड़ी बौली का वागमन साथ ही साथ हुआ, क्योंकि इन दोनों को एक-दूसरे के का पूरक कहा जा सकता है। मुगल-शासकों के लगभग ढाई सौ वर्षों में<sup>३</sup> हिन्दी रंगमंच की बारा लगभग शून्य गयी। ठीक



रंगमंच पर रासलीला, रामलीला, स्वांग आदि का पता चलता है। क्योंकि इन रंगमंचों पर काव्य-भाषा-प्रयोग सफलतापूर्वक किया जाता रहा है। भक्ति काल की भक्तिपरक लौकिक रचनाएं जनसाधारण में पर्याप्त प्रचलित थीं। आगे चलकर इस लौकिक परम्परा का प्रभाव साहित्यिक, रचनाओं पर पड़ा, लेकिन भक्तिकाल किसी सुनियोजित रंगमंच की स्थापना में पूर्ण असफल ही रहा।

वीरगाथाकाल में युद्ध और अशान्ति के कारण तथा मुगलकाल में राजनीतिक आशय के आवेगों में रंगमंच की स्थापना न हो सकी। परन्तु रीतिकाल में नाटक के विकास की बहुत आशा की जा सकती थी। देशव्यापी शान्ति, राजाओं, सामन्तों की स्वतन्त्रता आदि स्थितियाँ नाटक के उभयुक्त थीं। परन्तु फिर भी इस युग में रंगमंच की स्थापना न हो सकी, इसका सारा दोष युगीन मौलिकतादी विचारधारा पर है। मानसिक संघर्ष और अन्तराल की सूक्ष्म चिन्ताओं का इस युग में कहीं भी अस्तित्व नहीं मिलता। इस युग के काव्य में घटनाएं भी नहीं हैं, क्योंकि घटनाएं घटने का असर ही नहीं, न वाह्य जीवन है, न जीवन में घटनाएं हैं। संयोग और वियोग का सूक्ष्म वर्णन केवल बुद्धि की काल्पनिक कसरत है। अतः नाटक के लिए आवश्यक चरित्र जल्दा घटनाओं में से एक है भी इस युग में उपलब्ध नहीं हैं।

रीतिकाल में कोई ऐसा राजनीतिक, धार्मिक या सांस्कृतिक परिवर्तन भी नहीं आया जिसके कारण कोई नई साहित्यिक-चेतना का परिणाम घटित होता। अतः सांस्कृतिक ठहराव के इस काल में भी केवल मान-प्राप्त की सामग्री बनकर रह गया। नाटकों के लिए संघर्षपूर्ण कथावस्तु की उपलब्धि का प्रश्न ही नहीं उठता। फिर भी रीतिकाळीन अन्तारकाव्य में वे समस्त अभिनय व्यापार देखने को मिलते हैं जिन्हें नाटकों के अभिनय-सत्य की दृष्टि से अक्षय का लक्षण माना जा सकता है। काव्य



की कलात्मक सुदमताओं के इस युग में हिन्दी रंगमंच स्थापित नहीं हो सका ।

हिन्दी-नाटक के इतिहास में हम पृश्न पर बड़ा गहरा विवाद है कि किस नाट्य-कृति को हिन्दी की प्रथम रचना माना जाय । इस सम्बन्ध में दो प्रमुख मत हैं-- एक है, जो शुद्ध रूप से वायुनिककाल के में हिन्दी नाटक का प्रारम्भ मानता है । उन्होंने कुछ रीतिकालीन नाटकों को दृश्यकाव्य कहकर उन्हें नाटक मानने से इन्कार कर दिया । उनका कहना है कि केवल संवादों के आधार पर किसी काव्य को नाटक मानना उचित नहीं है । डा० सोमनाथ गुप्त ने इसी प्रकार का मत व्यक्त करते हुए १९वीं, १९वीं शताब्दी की रचनाओं को नाटकों की श्रेणी से अलग किया है<sup>१</sup> । परन्तु इस सम्बन्ध में एक दूसरा वर्ग है जो यह मानता है कि हिन्दी नाट्य साहित्य परिवर्तित होता रहा है, पर यह नहीं कहा जा सकता कि हिन्दी नाटक का जन्म वायुनिक युग में हुआ । इस वर्ग में प्रमुखतः से डा० दशरथ का उल्लेख करना आवश्यक है । उन्होंने बड़े सुनियोजित ढंग से यह सिद्ध किया कि वास्तव में जिस हिन्दी नाटक का उद्भव कुछ लोग वायुनिक काल में बताते हैं, उन नाटकों को जिनका जन्म रीतिकाल में या उससे पूर्व हुआ विद्वानों ने नाटक मानने से इन्कार किया है । डा० सोमनाथ ने कहा है, -- "इस समय के (पूर्व वायुनिक काल) के मौलिक नाटकों में अधिक ऐसी हैं जो पक्षमयी ही हैं, जैसे--*बाणचन्द्र चौराहा* कृत, 'रामायण महानाटक', *रघुरामनगरकृत समासार*, *लच्छीराम कृत 'कल्याणामरण'* आदि । ऐसी नाटकों की शैली स्थूलतः वैसी ही जैसा उससे कुछ परिष्कृत सम्पन्न की चाहिए, जैसे कैलाशदास की '*बाणचन्द्र*' की है ।" लेकिन डा० दशरथ चौधरी ने उन सभी तर्कों का खण्डन किया, जिनके आधार पर अमरुत और भारतेय युग के बीच के अनेक नाटकों को नाटकीय काव्य कहकर नाटक मानने से इन्कार कर दिया गया है और कहा है कि नई सोचों के कारण यह स्वीकार किया जा

१ डा० द. न. गुप्त : 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास'

२ सोमनाथगुप्त : 'हिन्दी नाटकों का विकास', ४ अक्षांश, १९५१, पृ० २३

सकता है कि हिन्दी नाट्य-साहित्य विक्रम की तेरहवीं शताब्दी में आरम्भ हो गया था<sup>१</sup>।

हिन्दी नाटक के उद्भव के विषय में अभी तक भी यह विवाद प्रचलित है कि किस रचना को हिन्दी की प्रथम नाट्य कृति माना जाए । वास्तव में अगर न्याय की दृष्टि से देखा जाय तो संस्कृत नाट्य-साहित्य की परम्परा से जलग जन नाट्य-परम्परा की अनेक कृतियाँ रास-नाटकों के रूप में प्रचलित रहीं । उसके अस्तित्व का कारण था, साहित्यिक जटिलता से दूर जन-जीवन की सात्विक अभिव्यक्ति । साहित्यिक नाटकों का क्रमिक इतिहास तो इसलिए प्राप्त है चूंकि उनकी प्रतियाँ किसी -न-किसी रूप में हमें उपलब्ध हैं या फिर उसका उल्लेख हमें कहीं -न-कहीं मिलता है, परन्तु जन-जीवन में प्रचलित लौकिक नाट्य-साहित्य परम्परा रूप में प्रचलित रहता है । यह भी नितान्त सम्भव है कि युग के साथ अनेक परम्पराएं विछीन हो जाती हैं और नई परम्पराएं जन्म ले लेती हैं । हमारे देश में एक बात विशेष उल्लेखनीय है कि यहाँ का जाति-विमान्ध, इस प्रकार का है जिसके बाजार पर हम कुछ निष्कर्ष निकाल सकते हैं । व्यवसाय जातिगत परम्परा में सुरक्षित रहता है, अतः हमारे यहाँ एक जाति ऐसी भी मिलती है, जिसका काम था--संगीत, नृत्य और अभिनय के द्वारा जन-जीवन का मनोरंजन करना, इस जाति का नाम है-- ठौम या नट या पांडे । ये जातियाँ अभी तक भी किसी-न-किसी रूप में अपने व्यवसाय में लगी हैं<sup>२</sup> । उत्तरभारत में अनेक जन नाट्य-शैलियाँ जैसे स्वर्णि, ढौला, रामलीला, रासलीला आदि में अधिकतर इन्हीं व्यावसायिक जातियों के लोग मिले हैं । इस प्रकार कहा जा सकता है कि नाटक अनेक शैलियों में अनेक प्रदेशों में प्रचलित थे और इन्हीं जन-नाटकों के संस्कारिक रूप को साहित्यिक-नाटकों की श्रेणी में रखा जा सकता है। हिन्दी-नाटक की परम्परा का मूल स्रोत

१ छात्रदर्शन योजना : "हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास", १९७०, दिल्ली, पृ०।

ये जन-नाटक ही हैं ... कुमशः उन जन-नाटकों की एक शाला ने विकसित होकर साहित्यिक रूप धारण किया<sup>१</sup> ।

साहित्यिक-नाट्य-परम्परा के साथ-साथ लौकिक नाट्य-परम्परा भी संकेत ही प्रचलित रहती है, इसी प्रकार संस्कृत की साहित्यिक-कृतियों के साथ अपभ्रंश की जन-नाट्य परम्परा भी प्रचलित थी । जन भी किसी भाषा की कठोर नियमों में बांधकर अत्यधिक साहित्यिक एवं सुनियोजित किया जाता है तो वह जन साधारण के प्रयोग से बाहर हो जाती है । इस साधारण नियम के अनुसार संस्कृत की तरह ही अपभ्रंश को भी जन-जीवन की कहेलना का सामना करना पड़ा । विक्रम की बारहवीं शताब्दी में हेमचन्द्र के द्वारा अपभ्रंश को व्याकरणिक बन्धन में बांध दिए जाने पर परवर्ती रचनाओं में जन-बोलियों का प्रयोग होने लगा । इसी प्रकार की एक रचना १३वीं शताब्दी में लिखी गई प्राप्त होती है 'सन्देश रासक' । इसकी रचना एक मुसलमान के द्वारा हुई । इसकी भाषा पश्चिमी राजस्थानी मिश्रित अपभ्रंश है । यही 'रासक' परम्परा बहुत दिनों तक जन-जीवन में प्रचलित रही और इसी की परम्परा में हिन्दी नाट्य-साहित्य के विकास को स्वीकार किया गया है ।

उपरोक्त दो विन्न मतों में कोई वास्तविक विरोध नहीं है, क्योंकि किसी भी साहित्यिक-विधा को सर्वथा नवीन नहीं कहा जा सकता । प्रत्येक विधा का कोई-न-कोई स्रोत तो होता है । इसलिए नाटक जैसी वृत्ति प्रचलित विधा को किसी-न-किसी परम्परा का फल अवश्य कहा जायगा । फिर भी प्रश्न यह है कि हिन्दी नाटक का जो स्वर्ण वाक्य हमारे सामने है, उसका प्रारम्भ कब हुआ, इस विषय में तार्किक रूप से स्वीकार करना पड़ेगा कि हिन्दी-नाटक का यह रूप आधुनिक युग की देन है । हिन्दी नाटकों के अस्तित्व का प्रश्न बड़ा टेढ़ा है । चूंकि हिन्दी संस्कृत परम्परा की भाषा है, अतः समस्या

---

१ डा० दत्तत्रय जीका : 'हिन्दी नाटक: उत्पत्ति और विकास', १३३-

यह उठती है कि हिन्दी और संस्कृत-नाटक एक ही परम्परा में जाते हैं या नहीं ? इसका उत्तर भी सीधा-सादा है कि हिन्दी-नाटक का संस्कृत-नाटक से सीधा सम्बन्ध मले ही न हो, परन्तु परोक्ष रूप में वे दोनों एक ही संस्कृति के परिवेश में उपलब्ध नाट्य-रूप हैं ।

प्रस्तुत विवरणसे यह पता चलता है कि हिन्दी प्रदेश में कौन-कौनसे सम्भावनाओं के होते हुए भी रंगमंच की स्थापना नहीं हो सकी । इसके अनेक कारणों का उल्लेख यथास्थान किया जा चुका है । आधुनिक काल में जब एक नए जीवन का सूत्रपात हुआ, हिन्दी नाट्य-रचना की ओर लोगों का विशेष ध्यान गया । भारतेन्दु-काल में अनेक राष्ट्रीय-नाटकों का प्रणयन हुआ, लेकिन भारतेन्दु के मगीरथ प्रयास से भी हिन्दी का कोई सुव्यवस्थित रंगमंच तैयार नहीं हो सका, उसका एक मुख्य कारण पारसी थिएटर की स्थापति थी और दूसरा कारण उसका-सक था युग का वादविवाद । डा० लक्ष्मीसागर बाण्येय के अनुसार भारतेन्दुकालीन नाट्य-सृजन कुछ समय के पश्चात् शिथिल पड़ने लगा, इसका एक मुख्य कारण था, 'शुद्ध साहित्यिक कौटि के नाटकों का स्थान पंचांग-आत्मक नाटकीय कृतियों ने ले लिया । मानसिक अस्तव्यस्तता के कारण अन्तर्जात के अनुभवों का ठीक-ठीक स्पष्टीकरण न हो सका' । भारतेन्दु के नाट्य-साहित्य से जिस रंगमंच की स्थापना की वाशरें बंधी थीं 'प्रसाद' नाट्य-साहित्य से वह बूमिल पड़ गयीं । 'प्रसाद' का नाट्य-साहित्य यद्यपि बैजोड़ कहा जा सकता है, परन्तु उसमें युगीन रंगमंच की आवश्यकता की अवहेलना है । अतः उनके लिए प्रेरणाक बनने वाले युग में मले ही तैयार हो जा पर उससे भी हिन्दी के रंगमंच की स्थापना का स्वप्न पूरा न हो सका ।

निष्कर्ष रूप से कहा जा सकता है कि हिन्दी प्रदेश की राजनीतिक और कभी साहित्यिक कारणों से रंगमंच की स्थापना करने में असफल रहा । आधुनिक काल में चित्रपट की उत्थितागिता में नाट्य-प्रस्तुति एक साक्ष्य क

कार्य है । अतः मविष्य के विषय में भी बहुत अधिक वाशयुक्त धारणा व्यक्त नहीं की जा सकती ।

-० -

(स)

हिन्दी रंगमंच एवं 'प्रसाद'

---

भारत में नाटक को पंचम वेद कहा गया है, इसका अर्थ है कि नाटक, भारतीय-साहित्य का एक विशिष्ट अंग रहा है। भारत का नाट्य-शास्त्र इस बात का प्रमाण है कि उसकी रचना से पूर्व भारत में नाटकों की एक सुदीर्घ परम्परा रही है, क्योंकि अनेक रचनाओं के पश्चात् ही उनके आधार पर शास्त्रीय-विवेचन प्रस्तुत होता है। इस बात को भी मानना होगा कि भारत के पश्चात् संस्कृत साहित्य में अनेक परिपक्व और प्रभावकारी नाटकों की रचना हुई। मास, कालिदास, वादि प्रभृति नाट्यकार विश्व-साहित्य में अपना एक विशिष्ट स्थान रखते हैं। हर्ष के पश्चात् संस्कृत नाट्य-साहित्य की यह कड़ी धारा यकायक सूख गई। इसके अनेक कारण थे। जब शिष्ट-साहित्य जन-जीवन के लिए अपरिचित या अनुपयुक्त हो जाता है तो लोक-साहित्य उसका स्थान ले लेता है। इसी प्रकार संस्कृत की रचनाओं के पश्चात् पाली, प्राकृत और अपभ्रंश भाषाओं के माध्यम से जन-प्रचलित नाट्य-शैलियों की बढ़ावा मिला लेकिन फिर भी जो सुनियोजित और सुदृढ़ परम्परा संस्कृत नाट्य-साहित्य की प्राप्ति होती है, वह उपरोक्त भाषाओं के माध्यम में नहीं मिलती है। हो सकता है कि भविष्य में कुछ रचनाओं के मिल जाने पर हम कह सकें कि इन भाषाओं में भी अनेक उच्च रचनाएं हुई हैं। कुछ विद्वानों ने इसी लौकिक परम्परा को हिन्दी नाट्य-साहित्य की पश्चात् का सम्बन्ध माना है<sup>१</sup>।

एक प्रकार से पाली, प्राकृत और अपभ्रंश ये एक ही भाषा के विकास-चरण हैं। उसी प्रकार उनकी रचनाओं को एक ही परम्परा में मानना चाहिए। हिन्दी को यही परम्परा विरासत में प्राप्त हुई है। परन्तु

---

१ डा० दशरथ बोस : 'हिन्दी नाटक: उत्पत्ति और विकास', दिल्ली,

१९७०, पृ० ५०





चले जो अंगरेजों के प्रशासन से भारतीय जन-जीवन में आए । साथ ही गंभीर धार्मिकता की सत्ता को भी वह नकार नहीं सके । अतः इस युग में जो नाटक रचे गये हैं, उनमें सामाजिक, धार्मिक (पौराणिक) तथा प्रेम-प्रधान नाटकों का सृजन हुआ है । इस युग के प्रतिनिधि साहित्यकार भारतेन्दु जी के नाटकों को डा० लक्ष्मीसागर बाण्णीय ने तीन वर्गों में विभाजित किया है<sup>१</sup>। प्रथम वर्ग, सामाजिक नाटकों के अन्तर्गत -- 'भारत दुर्दशा', 'नील क्री' आदि जैसे नाटक आते हैं । धार्मिक वर्ग के अन्तर्गत -- 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'सती-प्रताप' आदि पौराणिक नाटक भी इसी वर्ग में रचे गए हैं । तीसरा वर्ग उन नाटकों का है, जिनमें भावात्मक प्रेम सम्बन्ध को काव्यात्मक शैली में व्यक्त किया गया है, जैसे 'बन्दावली' । वास्तव में भारतेन्दु कवि हृदयी भक्त थे । अतः इस वर्ग के नाटक विशेष सफल हैं, जैसे 'बन्दावली', 'प्रेमजोगिन' हिन्दी साहित्य की बड़ी सरस और उत्कृष्ट रचनाएं हैं ।

उपरोक्त नाटकों का ही वर्ग-विभाजन सुविधा की दृष्टि से किया गया है । अद्वितीय और स्वरचित दोनों प्रकार की रचनाएं इन वर्गों में रखी जा सकती हैं । जैसे भारतेन्दु जी ने अनेक रचनाओं का अनुवाद किया है । लेकिन फिर भी उनके अनुवादों में वैयक्तिक विशेषताएं निहित हैं । क्योंकि अनुवाद करते समय भी उन्होंने वांछनीय परिवर्तन को रोक नहीं । कलात्मकता उनका गुण है । धार्मिक, ऐतिहासिक, सामाजिक एवं राजनीतिक तथ्यों को उन्होंने अपनी रचनाओं का आधार बनाया । कला की रचना का उन्हें सदैव ध्यान रहा, अतः उनकी रचनाएं पहले साहित्यिक कला-कृतियां हैं और बाद में धर्म, इतिहास और राजनीति आदि । कहने का तात्पर्य यह है कि भारतेन्दु ऐसे युग-निर्माता हैं, जिन्होंने साहित्य में युगीन-सम्बन्धों का कलात्मक विवरण पहली बार प्रस्तुत किया । इसलिए उन्हें युग-प्रतिनिधि के रूप में माना गया है । भारतेन्दु से पूर्व जिन दो-बार नाटकों का नाम हिन्दी साहित्य में लिया जाता है, वह या तो संस्कृत की परम्परा का अतिरिक्त निर्वाह करते हैं या फिर उन्हें

१ डा० लक्ष्मीसागर बाण्णीय : 'वाचस्पतिक हिन्दी साहित्य', प्रयाग, १९५४,

केवल नाट्य-काव्य कहा जा सकता है। मारतेन्दु ही ऐसे प्रथम व्यक्ति हैं, जिन्होंने हिन्दी-नाट्य के विकास और हिन्दी रंगमंच की स्थापना के लिए प्रयास किए। इसके लिए उन्होंने बंगला और संस्कृत नाटकों के सुन्दर अनुवाद प्रस्तुत किए तथा सामाजिक कुरीतियों, कुशासन, कुप्रथाओं, राष्ट्रीय पतन आदि पर नाटक लिखने का मार्ग प्रशस्त किया।<sup>१</sup> उन्होंने की प्रेरणा और प्रभाव से उस समय के अनेक लेखकों ने बड़े उत्साह से नाट्य-सृजन का कार्य प्रारम्भ किया था। उनमें श्रीनिवासदास, राधाकृष्णदास, किशोरीलाल गोस्वामी, राव कृष्णदेवशरण सिंह, पं० प्रतापनारायण मिश्र, पं० बालकृष्ण मट्ट, और राधा-चरण गोस्वामी आदि अनेक लेखकों ने देश-प्रेम, राष्ट्र-प्रेम, सामाजिक सुधार, राजनीतिक उत्थान, कुप्रथाओं आदि को लेकर नाटकों की रचनाएँ कीं। आधुनिक हिन्दी-नाटकों का प्रारम्भ इसी काल में हुआ था जब कि सारा संसार एक परिवर्तन के प्रवाह में बह रहा था। समाजवाद के नये-नये रूप आ रहे थे। विश्व में औद्योगिक और वैज्ञानिक प्रगति के प्रयत्न हो रहे थे। अतः भारत भी संसार की इस औद्योगिक और वैज्ञानिक प्रगति के प्रभाव से बच नहीं सका। जो राष्ट्र स्वतन्त्र है, वह प्रगति के नए नए प्रतिमान स्थापित कर रहे थे। और जो परतन्त्र थे, उनमें स्वतन्त्रता की प्राप्ति के लिए चेतना का आग्रह बढ़ रहा था। भारत की स्वतन्त्रता प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील था। १८५७ की क्रांति इसी चेतना का एक असफल विस्फोट था। मारतेन्दु-कालीन लेखकों को ऐसा ही वातावरण मिला। अतः इस युग के नाटकों में राष्ट्रीय चेतना के स्वर, देश-प्रेम की भावना, समाजवाद की भाँति ही स्व-सांस्कृतिक-उत्थान का आग्रह देखने को मिलता है और मारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा उनके मंडल के लेखक अपनी सम-सामयिक सामाजिक, आर्थिक तथा राजनीतिक गतिविधियों के प्रति पूर्ण जागरूक थे।<sup>२</sup>

१ डा० लक्ष्मीशानर बाणर्षि : 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', प्रयाग, १९५४, पृ० २०८

२ डा० बच्चन सिंह : 'हिन्दी नाटक', इलाहाबाद, १९३०, पृ० २१

सामाजिक जीवन में जो नवीन चेतना का आगमन हुआ, उसका प्रतिरूप साहित्य में भी दिखाई देता है । लेकिन एक बात से इन्कार नहीं किया जा सकता कि साहित्य में यह नवीन-चेतना नवीन-परिवर्तन अवश्य लेकर आई, फिर भी रीति-काल के मोह से अभी तक साहित्य को पूरा छुटकारा नहीं मिला था । स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जो कि साहित्य में एक नये युग के नियामक माने जाते हैं, जोकि सांस्कारिक बन्धनों में बंधे हुए प्रतीत होते हैं । काव्य-प्रेम, शृंगारिक "मधुरता" और अभिजात्य तत्त्व उनके साहित्य में दिखाई देते हैं । उन्होंने अपने नाटकों में काव्य को बराबर स्थान दिया -- यह उनकी परम्परावादी दृष्टि का ही प्रमाण है ।

भारतेन्दु और उनके साथियों ने जिन प्रेरणाओं से नाटकों की रचना प्रारम्भ की थी, उससे स्पष्ट है कि हिन्दी के नाट्य-साहित्य का मविष्य स्वर्णिम लगता था । ऐसा लगता था कि भारत को रंगमंच और साहित्य को एक स्वस्थ नाट्य-परम्परा एक साथ प्राप्त हो गई है । परन्तु दुर्भाग्य से ऐसा न हो सका । भारतेन्दु के युग में पारसी-रंगमंच का जनसाधारण में अत्यधिक प्रचार हो चुका था । इस रंगमंच का उद्देश्य सस्ते गीतों और शृंगारिक नाटकों के माध्यम से जनसाधारण का मनोरंजन करना था । जिससे इस रंगमंच के संचालकों को अधिक से-अधिक धन प्राप्त हो सके । जन-साधारण में शिक्षा का अभाव के कारण पारसी रंगमंच के सस्ते मनोरंजन की मांग अधिकाधिक बढ़ती गयी । इसके कारण एक तो वह ठेक जिनमें प्रतिमा थी, रौटी और रुपए के लिए इस रंगमंच के

लिए नाटकों की रचना करने लगे । और दूसरे शिष्ट-नाटकों के लिए कोई रंगमंच नहीं बन सका । इस प्रकार हम कह सकते हैं कि हिन्दी के दुर्भाग्य से नाट्य-साहित्य के विकास का प्रवाह उद्गम के तुरन्त पश्चात् ही सूख गया । यही कारण है कि वाकिल हिन्दी-प्रदेश में हिन्दी रंगमंच की स्थापना नहीं हो पाई, इसीलिए हिन्दी में जो नाटक लिखे गए, वे या तो किसी प्रभाव से का परिणाम हैं या

फिर वह रंगमंच की दृष्टि से सफल नहीं हैं । इस सम्बन्ध में डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय ने कहा है, — 'सच बात तो यह है कि शिक्षा के अभाव में हिन्दी जनता की रुचि ही विकृत हो गई थी । जनता की रुचि का परिष्कार करने के बजाय हिन्दी-नाटकों ने उसकी मांग व की पूर्ति की और जनता को जैसा कुछ मिल गया, उसने उसी से अपना दिल बहलाया ।' इस पारसी रंगमंच ने जन-जीवन की रुचि का परिष्कार तो नहीं किया, लेकिन नाटक के प्रति एक जाग्रत अवश्य पैदा कर दिया । लेकिन दुर्भाग्यवश हिन्दी का कोई स्थायी रंगमंच नहीं बन सका ।

हिन्दी-नाटकों का इतिहास इस बात का प्रमाण है कि यद्यपि हिन्दी को अनेक प्रणालियों और प्रभावों के रूप में एक सुदृढ़ भाषा की परम्परा मिली है, फलस्वरूप मारतेन्दु-युग में नाटकों का प्रारम्भ तो हुआ, परन्तु उनका रूप अनेक दृष्टियों से वास्तविक नहीं था । मारतेन्दु से पूर्व सृजित 'वानन्द रघुनन्द', 'नहुष', 'समयत्सार', 'प्रबोध चन्द्रोदय' आदि नाटकों में न तो उनमें घटनाओं का उचित संयोजन है न चरित्रों का सामाजिक विकास, और सबसे बड़ी बात तो यह है कि रंगमंच का उनमें पूर्ण अभाव है । अनेक विद्वानों ने तो उन्हें नाटक मानने से भी इन्कार किया है । अपने पक्ष में उन्होंने अनेक सबूत तर्क भी दिए हैं । लेकिन किसी विधा की रचना में अभावों और कमजोरियों के बावजूद पर उसे विधा-दोत्र से बाहर नहीं किया जा सकता । हाँ, यह कहा जा सकता है कि कुछ रचना कमजोर है । अतः हिन्दी रचनाओं को हम यह गीति-नाट्य (ड्रामैटिक पोस्ट्री) है, पर 'नाटक' शब्द उनके साथ किसी-न-किसी रूप में जुड़ा हुआ है । इन नाटकों में घटनाओं के भावुक स्थल, चरित्र की अतिरिक्तता और भारतीय संस्कृति की वाद-विवादिता को अधिक प्रथम मिला है । नाटक के लिए जिन बाव-जब रंगमंचीय नियमों की

१ डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : 'वास्तविक हिन्दी साहित्य', प्रयाग, १९५४; पृ० २१४

२ दृष्टव्य : 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास' ।

आवश्यकता होती है, वह इन नाटकों में नहीं है। इनकी भाषा भी सही बौली (साहित्यिक हिन्दी) न होकर ब्रज-भाषा है।

भारतेन्दु-युग में भारतेन्दु-मण्डल ने दो प्रकार के नाटक हिन्दी साहित्य को दिए हैं। (१) मौलिक, (२) अनुवादित। अनुवादित नाटकों के विषय अधिक कुछ नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उनमें लेखक का दायित्व केवल भाषागत अभिव्यक्ति का निर्वाह करना होता है। कोई अनुवादक किसी रचना को दूसरी भाषा में प्रदान करता है। भाषा में अनुवाद प्रस्तुत करते समय अनुवादक कहां तक मूल रचना को प्रतिबिम्बित दे सकता है, इस बात पर ही अनुवाद की सफलता और असफलता निर्भर करती है। अनुवादक का कर्तव्य हो जाता है कि वह यथाशक्ति रचना की मालिकता और उद्देश्य की रक्षा करे। इन्हीं सब बातों के परिप्रेक्ष्य में भारतेन्दु कालीन हिन्दी-नाटकों को देखने पर हम पाते हैं कि इस युग में अंग्रेजी, संस्कृत और बंगला के नाटकों के अनेक सफल अनुवाद प्रस्तुत किए गए। जैसे 'मुरारिदास', 'वनजय-विजय', 'पातण्ड विहम्बन', 'कर्पूरमंजरी', 'दुर्लभ बन्धु', 'विषा सुन्दर' एवं 'उत्पलरिञ्ज' आदि। इस सम्बन्ध में एक और प्रमुख बात है कि इस युग में भारतीय जन-जीवन एक नयी दिशा के मोड़ पर खड़ा था, अतः परिवर्तन के नाम पर जो भी आवृष्टियां जन-जीवन में आ रही थीं, साहित्य भी उनसे अछूता न रह सका। इस युग में साहित्यकारों ने जो भी रचनाएं अनुवाद के लिए चुनीं उनमें किसी-न-किसी दृष्टि से नवीनता के तत्त्व अवश्य थे। या तो वे रचनाएं विषय की दृष्टि से युगानुरूप थीं या फिर उनमें शास्त्रीय बन्धन के प्रति अनास्था थी। संस्कृत-साहित्य में यद्यपि शास्त्रीय-बन्धन को साहित्य की शालीनता माना गया है, फिर भी कुछ लेखक ऐसे हुए हैं, जिन्होंने अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के आधार पर मौलिक साहस किया। 'मुरारिदास' इसका एक उदाहरण है। अतः भारतेन्दु ने बकलते हुए परिवेश में इसी नाटक को अनुवाद के लिए चुना।

भारतेन्दु-काल की नाटक-साहित्य का वर्णन ही कहना चाहिए। जैसे जीवन के एक चरण-काल में अनेक मातृकताएं, कमजोरियां और

अपरिवर्तता होती है, उसी प्रकार इस युग के नाटकों में भी है। फिर भी इनमें एक नये युग की झलक पाई जाती है। बंगाल में रामनारायण<sup>१</sup> तर्करत्न<sup>२</sup> मारुकेल मधुसूदनदत्त, दीनबन्धु मित्र आदि मारुकेल मधुसूदनदत्त लेखक ही थे। इन सब की रचनाओं में भी नये युग की अवतारणा है, परन्तु बंगाल की यह नवीनता भिन्न प्रकार की है, क्योंकि वहां पर अंग्रेजी रंगमंच की स्थापना हो चुकी थी। उसी के प्रभाव से वहां के नाट्य-साहित्य में नवीन तत्वों का आगमन हुआ तथा उसका सीधा प्रभाव बंगाली रंगमंच पर पड़ा। बंगाल के कुछ वरिष्ठ साहित्य-प्रेमियों ने बंगाली रंगमंच की स्थापना की, इस मंच पर अवतरित करने के लिए अनेक नाटकों का बंगाल में अनुवाद किया गया और अनेक बंगाली नाटक लिखे गए। इन नाटकों में संस्कृत-परम्परा का कोई प्रभाव नहीं है। मारुताय नाट्य-शास्त्र के प्रभाव से अलग एकदम पश्चिमी रंगमंच का अनुसरण इन नाटकों में मिलता है। इनमें कथा-योजना पात्र और संघर्ष की वही स्थिति है, जो पश्चिम के शक्सपियर, शा, इब्सेन आदि के नाटकों में पायी जाती है। परन्तु हिन्दी-नाटक का सम्बन्ध किसी रंगमंच से न हो सका, अतः उसका समुचित विकास न हो सका<sup>३</sup>।

विषय की दृष्टि से ये बंगाली-नाटक अपनी प्रादेशिक परिस्थितियों से प्रभावित हैं। बंगाल में अंग्रेजों की शोषणकारी और व्यापारिक-नीति का प्रभाव जन-जीवन पर पड़ रहा था। उसमें भेद-भाव, शोषण और दमन-नीति थी, जिसकी प्रतिक्रिया भी होने लगी थी। यह स्वामायिक है कि शोषित व्यक्ति जीवन की उन सभी सम्भावित सुखात्मक स्थितियों के लिए लालायित होता है, जो एक स्वच्छन्द और स्वामायिक वातावरण में मिलती है। लेकिन अंग्रेजी के आगमन से बंगाल के पारम्परिक

---

१ डा० लक्ष्मीनारायण बाण्यय्य : '२० वीं शताब्दी हिन्दी साहित्य : नए संस्करण'  
 उल्लासनाथ, १९६६, पृ० २१६।



जीवन में एक नये युग का आगमन हुआ, लेकिन यह नवीनता दुःखदायी थी, अतः अतः बंगाल के नाटकों में विद्रोह की भावना पायी जाती है ।

हिन्दी-क्षेत्र यद्यपि बंगाल की उन परिस्थितियों से अछूता था, जिनके कारण बंगाल में नए साहित्य का सृजन हो रहा था, परन्तु विश्व की नव-चेतना का प्रभाव सब तरफ पड़ा, अतः हिन्दी-क्षेत्र (भारतेंदु-कालमें) नवीन चेतना के प्रभाव में आया । प्रथमवार समाज में मानवीय स्वतन्त्रता और समानता के महत्त्व को समझा गया । प्राचीन परम्पराओं को सन्देह की दृष्टि से देखा जाने लगा और नवीन परम्पराओं का आग्रह उत्पन्न होने लगा । सामाजिक कुरीतियों को दूर करने के लिए समाज में अनेक महान-पुरुषों ने अपने-अपने ढंग से प्रयत्न प्रारम्भ किए । बाल-विवाह, विधवा-विवाह, जातिवाद आदि के ऊपर गहराई से विचार किया जाने लगा था ।

यह एक ऐसा युग था, जब कि भारत एक गहरी नींद से जागा, अतः उसके सामने अनेक समस्याएं और अनेक विषयमताएं थीं, जिनके ऊपर विचार करना आवश्यक था । ऐसी स्थिति में यह भी आवश्यक था कि हमारा सोया हुआ आत्मबल फिर से वापस आ जाए । इसके लिए आवश्यक था कि हम अपने-आपको अपनी संस्कृति और इतिहास को समझें । इस सत्य को भारतेंदु और उनके मण्डल के सहयोगियों ने गहराई से समझा और देश साहित्य का सृजन प्रारम्भ किया, जिसमें संस्कृति, भाषा, राष्ट्र, जाति और धर्म-गौरव की पुनर्स्थापना के प्रयास निहित थे ।

भारतेंदु-काल में अनुदित और मौखिक दोनों वर्गों के नाटकों में हमें नवीन रचना-शैली के दर्शन होते हैं । यद्यपि इस युग की रचनाओं में परम्परा का मोह और नवीनता के आग्रह का सम्मिश्रण मिलता है, फिर भी नये युग की चेतना का स्वर इन नाटकों में स्पष्ट सुनाई देता है । परम्परा के रूप में हिन्दी रंगमंच के नाम पर केवल कुछ लोकिक परम्पराएं ही इस युग को मिलीं, जैसे रामलीला, रासलीला आदि या फिर कुछ व्यावसायिक कम्पनियां



‘इन्दरसमा’ के प्रारूप को लेकर चल रही थी। इस प्रकार सैद्धान्तिक रूप में मारतेन्दु के सामने संस्कृत की एक लम्बी परम्परा थी और रंगमंच के रूप में व्यावसायिक कम्पनियाँ। इन दोनों का प्रभाव मारतेन्दु-युग के नाटकों पर स्पष्ट परिलक्षित होता है। इसके विषय में डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय की पुस्तक ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’ में समुचित एवं पर्याप्त स्पष्टीकरण है<sup>१</sup>।

इस युग के संस्कृत से अनुदित नाटकों में नान्दी-पाठ, प्रस्तावना, विषयकम्पक आदि मिलते हैं। फिर भी इनमें उस जटिलता के दर्शन नहीं होते जो संस्कृत शास्त्रों में बतायी गयी है। इस युग की नाट्य-रचनाओं को यही विशेषता है कि विषय, शैली एवं रचना-शिल्प आदि सभी क्षेत्रों में नवीन दृष्टि अपनाई गई है। मारतेन्दु-काल में नाटकों पर रीतिकाल का काव्य-प्रभाव पर्याप्त रूप में देखने को मिलता है पर कई जगह गद्य के प्रयोग की प्रवृत्ति भी बलवती दिखाई देती है। नाट्य-कला के सम्बन्ध में इतना कहा जा चुका है कि अनुवाद और मौलिक दोनों प्रकार की रचनाओं में उस शास्त्रीय-जटिलता की अवहेलना का भाव दोस पड़ता है। जिसका वर्णन संस्कृत-नाट्य-शास्त्र में मिलता है। मारतेन्दु-युग को अगर हम चार मार्गों में बांट कर रें तो इससे सम्पूर्ण युग के ऐतिहासिक-विकास का अध्ययन सुस्पष्ट और सुनियोजित होगा। डा० वंशरथ जीका के अनुसार चार महानु साहित्यकारों के आधार पर मारतेन्दु-काल को चार मार्गों में बांटा गया है — प्रथम चरण में मारतेन्दु, दूसरे में राधाकृष्णदास (१९५०-६०), तृतीय चरण के अग्रणी साहित्यकार के रूप में पं० बालकृष्ण मट्ट (१९६०, ७०) का नाम लिया जा सकता है। और अन्तिम चरण में राधाचरण-मास्नानी (१९७०, ८०) एक महानु नाटककार के रूप में सामने आए।

१ (किन्तु) प्राचीन नाट्य-शास्त्र के सिद्धान्तों के अनुसार लिखे गए नाटकों में नवीन जाला और तत्कालीन वातावरण का प्रभाव मिलता है ..... मारतेन्दु कृत ‘चन्द्रिका’ यद्यपि प्राचीन नाट्य-शास्त्र के अनुसार लिखी गई है, किन्तु उसमें राखीला और पारसी कला का प्रभाव मिलता है।

— डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’, प्रयाग, १९५४, पृ० २३

वास्तव में साहित्य से समाज की कोई समस्या सीधे रूप में हल नहीं हो सकती । न ही साहित्य ऐसी योजना बनाता है, जिससे समस्याओं के सीधे हल ( डायरेक्ट सैल्यूशन ) नहीं मिल सकें । फिर भी चूंकि साहित्यिक अपने चारों ओर की विषमताओं को और विचारणों को मोगता है, अतः उसकी अभिव्यक्ति में समस्याओं के हल की ओर भी सकेत रहता है । मारतेन्दु-कालीन नाटकों की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि उन्होंने युग की जिम्मेदारियों को स्वीकार किया । अनुवाद के लिए भी ऐसे नाटकों का चयन किया गया, जिनके माध्यम से ऐसी तात्कालिक समस्या की ओर सकेत कर सकें, चाहे वह 'विद्या-सुन्दर' हो या 'मुद्राराक्षस' इन सभी अनुवादों में ऐसी कला का केन्द्र वह समस्याएं रही हैं जो उस विषम-युग में उपस्थित थीं । कभी-कभी जो साहित्य, समस्याओं का समाधान लोजता है, वह कलात्मक दृष्टि से अपना मूल्य खो देता है । इस परिणाम से बचने के लिए साहित्य में इस बात को माना गया है कि रचना में समस्या, विचार घटनाएं, उपदेश आदि आर्यें लेकिन कला का सौन्दर्य इन सब के कारण अक्षुण्ण बना रहना चाहिए । मारतेन्दु-कालीन नाटकों को हिन्दी नाटकों का शैशव ही माना गया है । कथा-संगठन, कथौपकथन, एवं ऐसी सम्बन्धी अन्य दोष उनमें भी पड़े हैं । इसका एक बहुत बड़ा कारण है कि हिन्दी-नाटकों का जन्म कलात्मक सौन्दर्य का परिणाम न होकर, उद्देश्य की पूर्ति के साधन का परिणाम रहा है । अतः इस युग के लेखकों ने अपने उद्देश्यों की पूर्ति के लिए कहीं उपदेश बनने की आवश्यकता समझी, कहीं देश-प्रेमी और समाज-सुधारक बनने की । अतः हिन्दी नाटकों के प्रथम चरण में जिस उत्साह से नाट्य-रचना का कार्य प्रारम्भ हुआ, उस उत्साह से उसकी उत्तम-सृजन का प्रयास नहीं रहा । साथ ही हिन्दी के पास अपनी कोई रंगमंचीय परम्परा और रंगमंच न था । अतः नाटकों में रंगमंच की दृष्टि से कलात्मक सन्तुलन न जा सका ।

मारतेन्दु-काल में नाट्य-रचना के उत्साह को देख कर ऐसा लगने लगा था , जैसे हिन्दी-नाट्य परम्परा की यह बारा दिनों-दिन आगव खं नग्भीर होती जायगी । परन्तु जनता की दुरुचि, वशिता, और रंगमंच

के अभाव में इसका पतन हो गया । लोगों ने पारसी रंगमंच के कलुषित दायरे में बन्द होकर सुसंस्कृत नाट्य-साहित्य की ओर से जैसे फेर लीं । अनेक मेधावी साहित्यकारों ने भी अपने-आपको पारसी रंगमंच का व्यावसायिक लेखक बना लिया और जन-जीवन के लिए सस्ते नाटकों का सृजन करने लगे । सुदृष्टि से देखा जाय तो यह पारसी रंगमंच रीतिशालीन शृंगारिक का ही नाटकीय रूप था । इनमें न चरित्र थे, न संस्कृति न मर्यादा और सामाजिक सत्य । इन सब वस्तुओं के नाम पर नाच-कूद मोह-वभिनय, शृंगारिक गीत और भावुक संवाद थे । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को पारसी थियेटर में शकुन्तला का भ्रष्ट और मर्यादाहीन अभिनय देखकर हार्दिक दुःख हुआ था । जिसकी एक तीव्र प्रतिक्रिया उनपर हुई थी । अतः उन्होंने अपने नाटकों में सदैव इस बात का ध्यान रखा कि भारतीय संस्कृति में किस पात्र की क्या सीमाएं और क्या मर्यादाएं हैं ।

विषय की दृष्टि से इस युग के नाटकों का महत्त्व बहुत अधिक है । प्राचीन संस्कृत नाटकों में प्रायः धर्म, प्रेम और प्रकृति इन्हीं विषयों को ग्रहण किया गया है । यद्यपि इन विषयों के सुदृढातिमुदम अन्वेषण की प्रशंसा करनी हो पड़ती है, फिर जीवन के अन्य क्षेत्रों का इन नाटकों से कोई सम्बन्ध नहीं था । परन्तु भारतेन्दुकालीन नाटकों में अनेक ऐसे विषय ग्रहण किए गए, जिनका सीधा सम्बन्ध तात्कालिक जन-जीवन से था<sup>१</sup> । शोषण, कुरीतियां, धार्मिक अन्धविश्वास, रात्मता का मोह, सांस्कृतिक ह्रास, अशिक्षा, जलमोह, कुवाकृत परतन्त्रता, पराम्भ, आत्महीनता असंगठन आदि अनेक ऐसी ही बुराईयाँ हमारे देश के जन-जीवन में व्याप्त थीं । इन्हीं बुराईयों को दूर करना इन साहित्यकारों के साहित्य का लक्ष्य था । अतः इस युग का साहित्य कला की अपेक्षा उद्देश्य की पूर्ति की ओर मुका हुआ दीख पड़ता है ।

भारतेन्दुकाल में सद्-नाटकों के सृजन का साधु-प्रयत्न हुआ । साथ ही नाटक की सांख्यिक-पद्धति में भी आवश्यक परिवर्तन किया गया । भारतेन्दु और उनके मण्डल के लेखकों ने अनेक उच्च नाटकों का संस्कृत, अंग्रेजी और बंगला से हिन्दी में अनुवाद किया और नवीन विषयों को लेकर अनेक मौलिक

का

नाटकों की सृजन किया । भारतेन्दु ने अपने जीवनकाल में इस बात की आवश्यकता अनुभव भी की कि हिन्दी का स्थायी रंगमंच स्थापित हो जाय । परन्तु न तो भारतेन्दु की नाट्य-रचना का स्वस्थ परम्परा ही चल सकी और न ही हिन्दी रंगमंच की स्थापना हो सकी । इसका मुख्य कारण यह था कि साहित्यिक नाट्य-रचना जन-जीवन में सम्बन्धित नहीं हो पाता थी । पारसी रंगमंच की सस्ती, सरल, नाटकीय शैली के कारण जन-साधारण की रुचि विकृत और पतित हो चुकी थी । अतः साहित्यिक-रचना की मर्यादा और विशुद्धता में लोगों का मन नहीं लगता था । साहित्यिक रचनाएँ एक सीमित विद्वद्मण्डली में सीमित होकर रह जाती थीं । जिससे साहित्य और साहित्यकार दोनों की सीमा संकुचित रही । दूसरे रंगमंच के नाम पर पारसी रंगमंच ही स्थायी और सक्रिय था । इस रंगमंच की अपनी जैसी विशेषताएँ थीं, जिनके कारण उस समय की मौली और अशिक्षित जनता इसके पाश को तोड़कर शुद्ध, साहित्यिक (उबा देने वाली) रचनाओं में रुचि देने को तैयार न थी । भारतेन्दु के अग्रज प्रयासी से कुछ नाटकों का मंचीकरण हुआ । लेकिन इससे हिन्दी के स्थायी रंगमंच का अभाव पूरा न हो सका । उनके पश्चात् इस तरह के प्रयत्न भी नहीं हो सके । आज तक रंगमंच का यह अभाव हिन्दी-नाटकों की कलात्मक उन्नति में अवरोध बना हुआ है । यथार्थ तो यह है कि भारतेन्दु-युग के उच्चारण में ही हिन्दी-नाटकों का परामर्श प्रारम्भ हो चुका था । पारसी-रंगमंच की धूम-धाम और विजय ने हिन्दी के रंगमंच की सम्पन्न सम्भावनाओं पर पानी फैर दिया ।

भारतेन्दु की मृत्यु के पश्चात् बहुत दिनों तक कोई महान प्रतिभा इस क्षेत्र में अवतरित न हो सकी । इस सत्य को तो स्वीकार करना ही होगा कि भारतेन्दु ने तथा उनके अनुकरण पर उनके शिष्यों ने प्राचीन एवं नवीन नाट्य-शैलियों का अपूर्व मिश्रण प्रस्तुत कर नवीनता की ओर एक चरण बढ़ाया, १ ठाण्डनीसंगर बाण्यैय : '२० वीं शताब्दी हिन्दी साहित्य, नए संस्करण', १९६६, पृ. २१७ ।

लेकिन फिर भी नाटक-साहित्य में अनेक दोष थे। जिनका संकेत इसके पूर्व ही किया जा चुका है। 'प्रसाद' का आविर्भाव इसी ही समय में हुआ। जब मारतेन्दु मण्डल की ओजस्विनी नाट्य-धारा मन्द पड़ने लगी थी। अनेक महान् रचनाओं के सर्जक सू-सू कर चले जा रहे थे। रंगमंच के अभाव और पारसी-रंगमंच के बढ़ते हुए प्रभाव के कारण हिन्दी-नाट्य-साहित्य का मविष्य अन्वेषण गली के मोड़ पर विक्षिप्त-सा सड़ा था। उधर बंगाल में रंगमंच का स्थापना (अंग्रेजी रंगमंच के आधार पर) हो चुकी थी। वहाँ माईकेल मधुसूदन, गिरीशचन्द्र घोष, दीनबन्धु मित्र, द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों की धूम मची हुई थी। सहयोग और विरोधों के बीच बंगला नाट्य-साहित्य प्रान्तीय सीमाएं लांघकर अन्य प्रान्तों में भी लोकप्रिय हो रहा था। हिन्दी प्रदेश में अनेक बंगाली रचनाओं के हिन्दी अनुवाद प्रस्तुत किए गए। इनमें डॉ० सूर्य राय के नाटक 'शाहजहाँ', 'बुरजहाँ', 'चन्द्रगुप्त', 'दुर्गादास' आदि मुख्य हैं। इन नाटकों में प्राचीन पद्धति से एकदम छुटकारा पाकर लेखकों ने अंग्रेजी नाटकों को अपना आदर्श बनाया था। इस प्रकार अंग्रेजी प्रभाव इन बंगला नाटकों के माध्यम से हिन्दी-नाटकों पर भी पड़ा। इस बात को डॉ० दशरथ जोषा ने भी स्वीकार किया। 'द्विजेन्द्रलाल के नाटकों के द्वारा सैमसमिर का प्रभाव हिन्दी पर गहरा पड़ रहा था।' इस प्रकार 'प्रसाद' के सामने एक तो मारतेन्दु की भारतीय नाट्य-पद्धति थी जो संस्कृत नाट्य-शास्त्र की आवश्यक बन्धनों से संव्रसित थी। दूसरी बंगाल की स्वच्छन्द और प्रयोगवादी नाट्य-शैली थी, जिसमें संघर्ष, करुणा, शोक, आदि को स्थान दिया गया था। 'प्रसाद' एक महान् प्रतिभावान् साहित्य-पुरुष थे। उन्हें प्रभावों के बीच से एक स्वतन्त्र और एक संयमित रास्ता स्वीकार करना था। ऐसा कि प्रायः महान् व्यक्तित्व प्रभावों का स्वीकार करते भी अपनाफ नहीं सौता, उसी प्रकार 'प्रसाद' ने भी हिन्दी-

१ डॉ० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास' दिल्ली, १९७०,



साहित्य को नई नाट्य-शैली देकर अपना अलग स्थान बना लिया ।

‘प्रसाद’ ने हिन्दी-नाटक को जो रूप दिया, उसके आधार पर कहा जा सकता है कि भारत-काल में जन्मे नाटक-साहित्य को रूप-सौन्दर्य और जीवन्त-शक्ति ‘प्रसाद’ ने ही दी है । जिससे आने वाले नाट्य साहित्य को स्थिर मिला । ‘प्रसाद’ से पूर्व हिन्दी-नाटकों में विषयों की ओर रुख तो मिलती है, परन्तु जीवन की दार्शनिक संकल्प-सत्ता का अभाव स्व मौलिक-वादिता भी है । सामाजिक का हृदय जब तक किसी विचारधारा से अभिभूत होकर किसी नाटकीय पात्र के साथ जुड़ नहीं जाता, तब तक नाटक के रस को वह ग्रहण नहीं कर सकता । ‘प्रसाद’ के नाटकों में इतिहास है, परन्तु पात्रों की चिन्तन-प्रक्रिया और घटनाओं के काल्पनिक सत्य के कारण वह इतिहास स्वाभाविक (सात्विक) रूप में मुखर हो उठा है । सामाजिक को ऐसा लगता है कि ‘चन्द्रगुप्त’ का चाणक्य और ‘स्कन्दगुप्त’ की देवसेना अभी भी धरती पर हैं । ‘प्रसाद’ एक दार्शनिक थे । जीवन के विषय में उनका मौलिक चिन्तन इस बात का साक्ष्य है कि सुख-दुःख, स्नेह, विश्वास किसी जीवन-प्रवाह के झौत हैं । जब ‘प्रसाद’ ने सुख की बात कही तो उनके पात्र के अन्दर से एक पूर्ण तुष्टि अभिव्यक्त होती है । ‘विशाल’ में चन्द्रलेखा को राज्य नहीं विशाल का सान्निध्य चाहिए<sup>१</sup> । वह झुटिया में पूर्ण सुखी है अतः राज्य की तुच्छ लिप्सा उसे विचलित नहीं कर पाती । इसी प्रकार ‘चन्द्रगुप्त’ की मालविका, ‘चन्द्रगुप्त’ के प्रेम को चुपचाप लेकर मर जाती है,<sup>२</sup> ‘ध्रुवस्वामिनी’ में कौमा का प्रेम अमर है । अतः उनके पात्रों में सजीव चिन्तन है, जो पहली बार हिन्दी नाटकों में एक अज्ञात जीवनशक्ति लेकर आया । नाट्य-परम्परा में उनका यह योगदान अत्यधिक महत्व-पूर्ण है । ‘प्रसाद’ ने इतिहास को अपने नाटकों का आधार बनाया है । इसका अर्थ यह नहीं कि उनकी रचनाओं पर इतिहास हावी हो गया है । ‘प्रसाद’ की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि एक सच्चे साहित्यकार के नाते उन्होंने इतिहास को उस रूप में प्रकट किया, जिससे साहित्य के शिव और सौन्दर्य की रक्षा हो सके ‘प्रसाद’ रोमाण्टिक प्रवृत्ति के व्यक्ति थे ।

- १ द्रष्टव्य -- ‘विशाल’  
 २ “ -- ‘चन्द्रगुप्त’  
 ३ “ -- ‘ध्रुवस्वामिनी’

जीवन के प्रति उनका दृष्टिकोण कुछ अलग था । जमाव में भी अपना सुख है, विद्रोह में भी अपने ढंग की आनन्दानुभूति है । विश्वास और स्नेह अमरता के तत्व हैं । जीवन को एक रंगीन दृष्टि से देखने वाले 'प्रसाद' वर्तमान का सीधा वर्णन नहीं करते, बल्कि इतिहास में वर्तमान की सौज करते हैं । यदि इतिहास अपने-आपको बार-बार दोहराता है तो फिर यह कहना कि 'प्रसाद' ने गढ़े मुँह उखाड़े हैं व्यर्थ है । 'प्रसाद' के पात्रों से एक पात्र तात्कालिक पात्रों की तरह सम-सामयिक है । उनका इतिहास-काल सीमाओं को लाँघकर वर्तमान तक चला जाता है । 'चन्द्रगुप्त' में अन्तर्राष्ट्रीय, राष्ट्रीयता, राजनीतिक परिवर्तनों की आवश्यकता आदि विषय इतिहास के माध्यम से उनके अपनी युग की व्याख्या है । 'ध्रुवस्वामिनी' की वैवाहिक-समस्या गुप्तकाल की ही नहीं, आज के समाज की भी समस्या है । इतिहास को आधार बनाने के पीछे 'प्रसाद' का आशय यही है कि हम इतिहास के परिप्रेक्ष्य में भी इसी प्रकार की स्थितियों को देखें । बूँकि इतिहास में हमारे लिए अविश्वास करने की स्थिति शेष नहीं रह जाती है, अतः यदि कोई ऐतिहासिक पात्रों को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत कर सकता है तो उसकी रचना अधिक प्रभावपूर्ण एवं दिलचस्प होती है ।

'प्रसाद' से पूर्व राष्ट्रीयता के महत्व को समझकर देश-प्रेम, राष्ट्रप्रेम भाषा-प्रेम और संस्कृति-प्रेम को नाटकों में स्थान दिया गया । परन्तु नाटकीय कला की अवहेलना करके ऐतक स्वयं उपदेश बन कर सामने आता है । वास्तव में अपरिपक्व ऐतक उन उद्गारों में बहता है, तो उसका सन्तुलन बिगड़ जाता है । और वह नाटकों के प्रवाह, के पात्रों के स्वभाव, नाटकीय व संयोजन आदि को छु जाता है । भारत-काल के अनेक ऐतकों की यही दशा थी । परन्तु 'प्रसाद' के नाटकों में राष्ट्रीयता का उद्गारपूर्ण वर्णन है, देश-प्रेम का

---

१ डा० जगदीशचन्द्र बोशी : 'प्रसाद के नाटकों का साहित्यिक एवं सांस्कृतिक विश्लेषण', दिल्ली, १९७०, पृ० ८३ ।



भावपूर्ण व्यक्तित्व भी है, फिर भी उनके नाटकों में यह अविव्यक्त उपदेशों के रूप में नहीं बल्कि घटनाओं के माध्यम से हुई है। 'चन्द्रगुप्त' का चाणक्य अपनी समस्त कुरताओं के साथ देश के स्काकरण में लगा है। सिंहरण मालव को आंचलिक राष्ट्रीयता को छोड़कर देश की सीमाओं पर छट जाता है। परन्तु यदि ये ही पात्र मारतेन्दु काल के लेखक के हाथों में पड़ जाते तो बहुत बड़े उपदेशक बनकर रह जाते। कहने का तात्पर्य यह है कि 'प्रसाद' ने नाटकों में भावात्मक स्थितियों में मनुष्य की आवश्यकता को महत्वपूर्ण बनाया जिससे नाटकीय कला की रक्षा हो सके। इस दृष्टि से 'प्रसाद' हिन्दी नाट्य साहित्य में एक मील के पत्थर की तरह हैं।

किसी साहित्यकार के मृत्योत्सव का प्रश्न उस समय बहुत स्पष्ट और सुलभ हुआ हो जाता है, जब वह साहित्यकार अपने युग का ज्वेला हो और सारा युग उसकी महानता से बंध जाता है। ऐसी स्थिति में अधिक तर्क किए बिना उस व्यक्तित्व को प्रकाश-स्तम्भ के रूप में माना जा सकता है। मारतेन्दु एक ऐसा ही व्यक्तित्व लेकर अवतरित हुए और ऐसे ही 'प्रसाद' थे। एक ने नाव को पानी में उतार दिया, और दूसरे ने प्रवाह की बाधाओं की चुनौतियों के बीच नाव को एक ऐसे किनारे पर लगा दिया जहाँ से दिशाओं के झुले पथ निर्वाध रूप में सामने थे। 'प्रसाद' से पूर्व पारसी रंगमंच का प्रभाव नाटक-साहित्य पर रंग जमाने लगा था। बैमल घटनाएँ, मोड़े कथोपकथन, अगढ़ मजाक और गीतात्मकता नाटकों के विकास में बाधक तत्व थे। साथ ही नाटकों में चारित्रिक विश्लेषण का कोई निश्चित रूप नहीं था। घटनाओं और तथ्यों का वर्णन आवश्यक भावुकता के दबाव में किया जाता है था।

१ डा० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास', दिल्ली १९७०, पृ० २६०, २६३।

‘प्रसाद’ में इन्हीं बातों का अनुभव किया । इसी-समय परम्परा में पनपने वाले ‘प्रसाद’ भी अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में इस प्रभाव से बच नहीं पाए । उनकी प्रयोगकालीन रचनाओं में वह भावुकता है, जिसके आधार पर उनके पात्र, कुछ अस्वाभाविक और अधिक लादर्श बन जाते हैं<sup>१</sup> । जब ‘विशाल’ की चन्द्रलेखा को देखते हैं तो वह शुद्ध भारतीय-नारी के रूप में दीखती है । उसके कथोपक्रम भावुकता की सीमा को छूते हैं । इसी प्रकार गद्य रोककर पद्य में अपने मन की बात कहने के लिए पात्रों को जैसे अपना रूप बदलना पड़ता है । वास्तव में यह पारसी-रंगमंच का प्रभाव ही है । चन्द्रलेखा एक स्थान पर कहती है-- ‘मैं क्या जानूँ कि संसार क्या चाहता है । मैं तो केवल तुम्हें चाहती हूँ । मेरे संकीर्ण हृदय में तो इतना स्थान नहीं कि संसार की बातें आ जायें । किन्तु--

वक़ली होकर जाने न दूंगी ।

प्रणय को तोड़कर जाने न दूंगी ॥

तुम्हें इस गैह से जाने न दूंगी ।

हृदय को बंध से जाने न दूंगी<sup>२</sup> ॥’

‘किन्तु’ से पहले कही गयी बात कुछ अन्य ढंग की या कम महत्वपूर्ण नहीं है, फिर भी ‘किन्तु’ से पूर्व अच्छे-सादे गद्य के प्रवाह को रोककर चन्द्रलेखा का पद्य-अंश कुछ अनोखा और खटकने वाला लगता है । इसी प्रकार उनकी अन्य प्राथमिक रचनाओं में भी निर्माणकाल की कमजोरियों के दर्शन होते हैं ।

‘जनमेजय का नाग यज्ञ’ भी इसी विकास-काल की रचना होने के कारण विलर कर रह गया । प्रभावान्विति और कथा-संगठन की दृष्टि से यह नाटक एक और

१ दृष्टव्य -- ‘सज्जन’ (१९१०-११), ‘कल्याणी-परिणय’ (१९१२), ‘करुणाालय’ (१९१२),

‘प्रायश्चित्त’ (१९१४) ।

२ ,, -- ‘विशाल’, पृष्ठ ४८

एक कमजोर रचना है ।

प्रथम बार 'अज्ञातशत्रु' में प्रसाद की कला अपने संयमित रूप में मुक्त हुई है । यद्यपि कथा को कई स्थानों में बाँटकर और तात्कालिक इतिहास के अनेक चरित्रों को एक ही नाटक में समेट कर 'प्रसाद' ने इस रचना को भी कुछ प्रभावहीन बना दिया है । परन्तु अन्तर्द्वन्द्व और बाह्य संघर्ष के सुन्दर समन्वय के द्वारा घटनाओं के औचित्य का प्रतिपादन, इस रचना को महान् उपलब्धि है ।

'प्रसाद' के व्यक्तित्व के विकास-मार्ग हैं के द्वितीय सौपान की रचनाओं में 'अज्ञातशत्रु' के पश्चात् 'कामना', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'एक घूँट' आती हैं । इन सभी रचनाओं में 'प्रसाद' का महान् साहित्यिक-रूप उभर कर हिन्दी-जगत् के सामने आ गया था । चरित्र-प्रधान शैली के नाटक लिखकर 'प्रसाद' ने हिन्दी-साहित्य की नाट्य-विधा में एक नया प्राण फूँक दिया । उनके नाटकों में चन्द्रगुप्त, चाणक्य, देवसेना, मालविका जैसे पात्रों को कोई नहीं भूल सकता । उपरोक्त रचनाओं में 'प्रसाद' प्राचीन शास्त्रोपपत्ति और पारसी रंगमंच की रंगीनियत से मुक्त हो चुके हैं । उनके इन नाटकों में इतिहास, कल्पना और राजनीति का अपूर्व संगम दीख पड़ता है । उन्होंने इतिहास के सत्य को कथा के रूप में स्वीकार किया, परन्तु 'लेखक' के कल्पना सम्बन्धी अधिकार का प्रयोग भी किया । हिन्दी-नाटकों में पहली बार इसी प्रकार का समन्वय 'प्रसाद' की ही शक्ति का परिणाम है । डा० नन्ददुलारे बाजपेयी ने इसे स्वीकार करते हुए कहा है -- 'प्रसाद ने ऐतिहासिक घटना-क्रम का बौद्ध स्वीकार करते हुए भी अपने पात्रों को सजीव और व्यक्तित्व-सम्पन्न बनाया है । उनके सभी पात्र अपनी विशेषता रखते हैं । नाटकीय पात्रों में यह व्यक्तित्व-स्थापना या चरित्र-चित्रण का प्रयत्न हिन्दी-नाटकों के विकास की एक कड़ी है, जो हिन्दी के नाटककारों में प्रसाद जी का स्वतन्त्र स्थान निर्धारित करती है ।'

२ डा० नन्द ७११ बाजपेयी : 'जयशंकर' 'प्रसाद', इलाहाबाद, १९६६, पृ० १४४

‘प्रसाद’ ने भारतीय-जीवन की अति आधुनिक समस्याओं के समाधान भारतीय संस्कृति के माध्यम से होजाने का प्रयास किया । ‘धुवस्वामिनी’ नाटक में मुक्ति(तलाक) और पुनर्जन्म की समस्या को इतिहास के परिप्रेक्ष्य में उठाकर उन्होंने भारतीय संस्कृति का नया अर्थ प्रस्तुत किया है । संस्कृति का अर्थ ‘प्रसाद’ के अनुसार एक ऐसा प्रवाह है, जिसमें अनेक दिशाओं से आई विचारधाराओं का जल मिल जाता है । इस प्रकार अपने नाटकों में भारतीय संस्कृति की सीमा का स्फुरन छोड़कर ‘प्रसाद’ ने उसे विश्वव्यापी और विश्व-विजयिनी बना दिया । विश्व-विजेता सिकन्दर यहां से जो लेकर लौटता है, वह भारतीय संस्कृति का अध्यात्म तत्व ही है, जिसमें सारा विश्व समाहित है । सैल्यूकस अपनी पुत्री को भारत के वीर चन्द्रगुप्त की बधु बनाकर अपने-आपको धन्य समझता है । चीन से आया सुस्वच्चांग (राज्य श्री का एक पात्र भी) भारत में सीखा हुआ धर्म अपने देश में फैलाने का वर मांगता है । यह भारतीय संस्कृति विस्तृति है जो विश्व के रंगमंच पर विजय घोष करती है । ‘प्रसाद’ ने हिन्दी साहित्य में संस्कृति के सूक्ष्म तत्व को बड़े कलात्मक ढंग से गुंथा है । इसलिए ‘प्रसाद’ का हिन्दी नाट्य साहित्य में विशिष्ट स्थान है ।

पहली बार ‘प्रसाद’ के नाटकों में क्रमसामाजिक को ऐसा अनुभव हुआ जैसे इतिहास के अतीत में होने वाली सूक्ष्म क्रिया-प्रणाली का पुनः अवतरण हो गया हो और उस युग के चिन्तन प्रधान पात्र अपनी व्यक्तित्व विशेषताएं लेकर सामने आ गये हों । नाटक की पहली आवश्यकता है कि उसकी घटनाओं और पात्रों में घटनाओं की कभी अविश्वास नहीं होना चाहिए। अन्यथा रस-प्रवाह नहीं हो सकता । अपने नाटकों में ‘प्रसाद’ ने इस बात का निर्वाह बड़ी सावधानी से किया है । घटनाओं की सत्यता और पात्रों की अवतारणा

मात्र से ही नाटक का वातवरण नहीं बन पाता, वरन् उसमें भाषा, सांस्कृतिक परिवेश, रीतियाँ, परम्पराएँ आदि सब का एक साथ सन्तुलित संवयन होना चाहिए। 'प्रसाद' के नाटकों में ऐतिहासिक काल का निर्वाह अत्यन्त सन्तुलित ढंग से हुआ है। उनकी अन्तिम रचनाओं में ऐसे दोष नहीं हैं, जिनके कारण उनके नाटक पात्रों की मोड़-भाड़ और घटनाओं के अनुचित सकलन का उलका हुआ पिटारा बनकर रह गये हों। 'चन्द्रगुप्त' में लगभग तीस और 'जनमेजय का नागयज्ञ' लगभग छब्बीस पात्रों का मेला है। लेकिन 'ध्रुवस्वामिनी' में लगभग ६ मुख्य पात्र हैं। घटनाओं और स्थानों की दृष्टि से भी यह नाटक बड़ा संतुलित है। अतः सामाजिक आसानी से इसके पात्रों के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेता है। कहने का तात्पर्य यह कि अपने साहित्यिक जीवन में वे 'प्रसाद' ने हिन्दी नाट्य-साहित्य को स्थिरता और विपुलता प्रदान की। रंगमंच के अभाव में भी नाटकों के प्रति 'प्रसाद' का आग्रह उनकी नाट्यप्रियता का ही प्रमाण है। संस्कृति एवं इतिहास-शोध के प्रति उनकी निष्ठा के परिणाम स्वरूप हिन्दी-नाटकों का सत्मार्ग प्रशस्त हो सका। डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय के शब्दों में कहा जा सकता है कि 'नाटकों के क्षेत्र में प्रसाद' का आगमन एक अमृतपूर्व घटना थी'। 'प्रसाद' ने पश्चिम के संघर्ष, द्वन्द्व, यथार्थ और पूर्व की भावुकता पात्रता और आदर्श का ऐसा समन्वय किया, जो उनकी कलात्मक सहृदयता पाकर हिन्दी नाट्य-इतिहास का एक युग बन गया। वे आने वाली 'रीतियाँ' के आदर्श बनकर रह गए। यही 'प्रसाद' की सबसे बड़ी महानता है कि उन्होंने मरते हुए हिन्दी नाट्य-साहित्य की जीवित ही नहीं किया, वरन् उसे आने वाले युग का नियामक भी बना दिया। डा० दशरथ जोषा के ठीक कहा है-- 'प्रसाद' ने नाटक के बाह्य और आभ्यान्तरिक दोनों रूपों में नवीनता उत्पन्न की।..... पश्चात्य यथार्थवाद के विकृत रूप को जो सांस्कृतिक अनुशासन में व्यवस्थित किया।' हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास में 'प्रसाद' एक प्रकाश-

१ डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : '२०वीं शताब्दी हिन्दी-साहित्य : नए संदर्भ' १९६६, इलाहाबाद, पृ० २१८ ।

२ डा० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास' दिल्ली, १९७०, पृ० ३७० ।

स्तम्भ की तरह पथ-निर्देश करने वाले महान् कलाकार हैं ।

### बंगला रंगमंच और राय

बंगाल की जो सुनियोजित नाट्य-परम्परा है, उसका जन्म आधुनिक युग में पश्चिमी प्रभाव से हुआ । यह एक राजनीतिक सुयोग था कि अंग्रेजों का शासन कलकत्ता (बंगाल) से प्रारम्भ हुआ । पलासी के युद्ध के पश्चात् बंगाल के दीवानी अधिकार भी अंग्रेजों के हाथ में जा गये । अंग्रेजों का यह शासन अनेक नवीनताएँ लेकर आया । एक ओर तो इस नवीन प्रशासन से बंगाल का प्रारम्भिक जीवन अस्त-व्यस्त हो गया । दूसरी ओर वहाँ के अलसाए और प्राचीन जीवन में एक नया ज्वार आया । कलकत्ता में अंग्रेजों ने मनोरंजनार्थ अंग्रेजी-रंगमंच की स्थापना की<sup>१</sup> । इस रंगमंच पर अंग्रेजी-नाटकों का मंचीकरण होता था । कभी-कभी बंगाल के कुछ गिने-तुने व्यक्तियों को भी ये नाटक देखने का अवसर मिलता था । यहीं से आधुनिक बंगला-नाट्य की परम्परा का प्रारम्भ मानना चाहिए । डा० सुकुमार सेन ने कहा है, 'बंगला नाटकों की उत्पत्ति अंग्रेजी स्टेज अथवा रंगमंच के प्रवर्धन के पश्चात् हुई<sup>२</sup> ।' अंग्रेजी-रंगमंच की स्थापना ने बंगाल के अनेक नाटक-प्रेमियों को प्रोत्साहित किया, जिसके परिणामस्वरूप बंगाल रंगमंच की स्थापना हुई । जिस रंगमंच पर प्रथम बंगाली नाटक रखा गया, उसकी स्थापना 'हेरासिमलेबेडेक' नाम के एक रूसी व्यक्ति ने १७६५ई० में कलकत्ते में की थी । इस रंगमंच पर रखा जाने वाला नाटक अंग्रेजी का अनुवाद था । यद्यपि इस नाटक से हम बंगला-नाट्य-परम्परा का प्रारम्भ नहीं मान सकते,

१ 'कलकत्ता में पहला अंग्रेजी रंगमंच १७५६ में स्थापित हुआ ।'

डा० सत्येन्द्र : 'बंगला साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', ३० प्र०, १९६१, पृ० १६३

२ डा० सुकुमार सेन : '(बंगला-साहित्य की कथा)' 'बंगला-साहित्य की कथा' प्रयोग, १९६५, पृ० १३५ ।

३ छिन्नास्व का अनुवाद इन्द्रमेश नाटक ।



फिर भी इसको बंगला-रंगमंच का प्रथम नाटक होने का श्रेय प्राप्त है। इस नाटक के मंचीकरण में अंगरेजी-रंगमंच का प्रभाव महत्वपूर्ण है। इसके पश्चात् 'नवीनचन्द्र बसु महाशय' के घर पर श्याम बाजार में १८३३ ई० प्रसिद्ध नाटक 'विधा-सुन्दर' खेला गया। इस नाटक में कोई नवीनता नहीं थी। इसमें प्राचीन गीति-काव्य का नाटकीय प्रयोग था। और विषय भी पुराना था। इस परम्परा में एक नवीन रूप लेकर आने वाला नाटक है -- 'मद्राजुन'। इसका नवीनता में अंगरेजी प्रभाव की स्वाकृति इस नाटक के लेखक श्री ताराचरण सीकदार ने भूमिका में की है। उन्होंने इस नाटक में बड़े साहस के साथ पारम्परिक शास्त्राय-बन्धनों को अस्वीकार किया है। इसका नाटक से पूर्व बंगाल में कोई ऐसी नाट्य-परम्परा नहीं थी, जिसमें गद्य का प्रयोग किया गया हो। लौकिक यात्रा नाटकों में गद्य शैली का प्रयोग होता रहा था, परन्तु इस नाटक में पहला बार गद्य कथनोपकथन का प्रयोग हुआ। यद्यपि प्राचीन गद्य शैली का रूप भी इसमें प्राप्त होता है, परन्तु फिर भी एक नवीन नाट्य-परम्परा के प्रथम बंगला-नाटक होने का श्रेय इस नाटक को प्राप्त होता है, क्योंकि इसका शिल्प नाट्य-साहित्य का एक नया प्रयोग १८५२ ई० में हुआ, परन्तु इसका मंच अवतरण नहीं हो सका।

पण्डित रामनारायण 'तर्करत्न' का नाम बंगला नाट्य-परम्परा में उल्लेखनीय है। उन्होंने पहला बार एक सामाजिक विषय को लेकर 'कुलीन-कुल सर्वस्व' (१८५४) नाटक लिखा। इस नाटक में मद्राजुन की स्वर और चारित्रिक - विकास के दर्शन होते हैं। डा० सत्येन्द्र ने इसे बंगला-रंगमंच पर खेला गया प्रथम लैंगिक मौलिक नाटक माना है। इसके पश्चात् बंगला के अनेक अमीर व्यक्तियों ने अपने घरों पर अपने व्यक्तिगत व्यय के बावजूद पर अनेक नाटक खिलवाये। इनके लेखकों में कालीप्रसाद सिंघ, रामनारायण 'तर्करत्न', माहेश्वर मधुसूदन दास, दीनबन्धु मिश्र आदि हैं। इनमें दास के ऊपर अंगरेजी का

१ डा० सत्येन्द्र : 'बंगला साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', ३० प्र०, १९६१,



अत्यन्त प्रभाव देखा जा सकता है। दीनबन्धु मित्र ने पहली बार 'नोल दर्पण' (१८६०) नामक राष्ट्रीय भावना से ओतप्रोत नाटक की रचना की। कुल मिला कर बंगाली रंगमंच पर अवतरित नाटकों में अधिकांश संस्कृत के अनुवाद अथवा अंग्रेजी-नाटकों के छाया-अनुवाद थे। फिर भी विषय, शैली और भावों की दृष्टि से इन नाटकों में एक नवीन नाट्य-परम्परा का आभास मिलता है।

नाटकीय ढंग से बंगला-नाट्य-परम्परा में गिरिशचन्द्र घोष का नाम जुड़ता है। बहुमुखी प्रतिभा के इस युवक को एक बार नाटक देखने के लिए अपमानित होना पड़ा था। जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है। एक युग तक बंगला के रंगमंचों पर वहाँ के कमीरों, राजाओं और जमींदारों का अधिकार रहा है। इन नाटकों को देखने के लिए कुछ लाख लोग ही जा सकते थे। एक बार गिरिशचन्द्र घोष का अपमान बाहर सड़ दरवान ने कर दिया था, जिसके कारण इस युवक ने एक सार्वजनिक रंगमंच की स्थापना का संकल्प किया। अपनी अटूट लगन और अथक परिश्रम से गिरिशचन्द्र घोष ने पहली बार बंगाल में सार्वजनिक रंगमंच (१८७२) का निर्माण किया और इस रंगमंच के लिए अनेक नाटक मो लिये। एतिहासिक, आराधनिक, सामाजिक, धार्मिक आदि सभी प्रकार के रंगमंचीय नाटक लिखकर बाबू घोष ने बंगला-नाट्य-परम्परा को जन-जीवन से जोड़ दिया। कुछ भी हो, गिरिश चन्द्र घोष ने अनेक नाटक लिखे, जिनमें से बहुत से प्रभाव और रंगमंच की दृष्टि से अछूटे हैं। इनके नाटकों की साहित्यिक-कृतियाँ माना जाता है, फिर भी यात्रा की संभावना से ये सर्वथा मुक्त नहीं हो पाए थे।<sup>१</sup> इसमें सन्देह नहीं कि इनके नाटकों में यात्रा-परम्परा के अवशेष के रूप में संगीत की छल्लता भी मिलती है।<sup>२</sup> नाटकों में राष्ट्रीयता चारित्रिक विशेषता, सम-सामयिकता और धार्मिकता की सहज और स्वाभाविक अभिव्यक्ति कर गिरिश बाबू ने बंगला नाट्य-परम्परा को सँभल कर लाकर

१ डा० श्रीकुमार बनर्जी : 'भारतीय नाट्य-साहित्य : सैठ गान्धिवदा

हीरक जयन्ती', दिल्ली, १९०४६३।

२ डा० सत्येन्द्र : 'बंगला साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', ३० प्र०, १९६१, पृ० १७४

सड़ा किया जहाँ से एक सर्वथा नया मार्ग (आधुनिक युग) प्रारम्भ होता है ।  
 इसी मोड़ से मार्ग निर्देश करने वाले महान् व्यक्तित्व के रूप में दिनेन्द्रनाथ  
 राय का साहित्य में अवतरण हुआ ।

दिनेन्द्रनाथ राय से पूर्व बंगला नाट्य-परम्परा अपने  
 शैशवकाल की अपरिपक्वता से ग्रस्त देखी जाती है । यद्यपि अंग्रेजों के सम्पर्क  
 से बंगाल में एक नितान्त नवीन सामाजिक जीवन का आरम्भ हो गया था ।  
 नये युग की औद्योगिक क्रान्ति से जन-जीवन के सामने नये परिवेश की दिशा खुल  
 चुकी थी । फिर रंगमंच की स्थापना जिन प्रभावों और परिस्थितियों में  
 हुई उसके कारण नए जीवन की अविव्यक्ति उस पर न हो सकी । जमींदार,  
 राजा और साहूकार लोग अंग्रेजों के प्रभाव में थे, अतः उसका व्यवितगत  
 जीवन कम्पनी के भाग्य के साथ जुड़ा हुआ था । इसलिए उनके अन्दर वह  
 विद्रोह जन्म न ले सका, जो मध्यम वर्ग में व्याप्त था । रंगमंच पर इस विद्रोह  
 के न जाने का कारण यही था कि एक युग तक रंगमंचों पर इसी उच्च वर्ग  
 का अधिकार रहा जो कम्पनी से सम्बन्धित था । ज्योंही रंगमंच जन-साधारण  
 में जाया त्यों ही प्रान्तीय जीवन की विषमताओं और प्रशासकीय कटुताओं  
 का मंचीकरण होने लगा । 'नाट्य दर्पण' इसी परम्परा का एक प्रारम्भ है ।

नाटकीय-विषयों की दृष्टि से डी०एल०राय से पूर्व के नाटक  
 बड़े स्थूल होते थे । ठीक-ठीक स्व पौराणिक कथानकों को लेकर ही नाटक लिखे  
 जाते थे । सब के जाने-पहचाने पौराणिक या धार्मिक चरित्रों को ही नाटकों  
 का आधार बनाया जाता था । या फिर संस्कृत कथा अंग्रेजी-नाटकों के  
 कथानकों को थोड़े-बहुत परिवर्तन साथ प्रस्तुत किया जाता था । अत्यन्त  
 भावुकता-युक्त अनीति और अतिमानवीयतापूर्ण कथा के कारण नाटकों का दायरा  
 बड़ा सन्तुलित था । सम्प्रति समाज की भावनाओं, समस्याओं और विषमताओं  
 का इन नाटकों का दूरका भी सम्बन्ध नहीं था । पहली बार माकूल मनुष्यत्व  
 के नाटकों में इस कौरी भावुकता से छुटकारे का आग्रह दीस पड़ता है । परन्तु  
 वे इससे छूट नहीं सके । उनके बहुचर्चित नाटक 'शर्मिष्ठा' में श्रीहर्ष की 'त्याग' का  
 प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है । इन नाटकों में एक और मुख्य बात इनका

आदर्शवाद है। यह आदर्शवाद बंगला-नाट्य-परम्परा की अल्पायु का ही प्रमाण है। अभी बंगला-लेखकों ने जीवन की सत्यता का वर्णन करना नहीं सीखा था। उनके ऊपर प्राचीन-महर्षि-पंथ और आदर्श पात्रों का ही प्रभाव था। समाज में जीने वाले साधारण मानव की यथार्थ बुरदरी भूमि पर उनके कदम नहीं पड़े थे। १८६०ई० में प्रकाशित 'नील दर्पण' अपवाद के रूप में प्रथम राष्ट्रीय यथार्थता का नाटक था। जिसमें नील की सेती में संलग्न निरीह मजदूरों की अपरिमित कठिनाइयों का दुःसह वर्णन था। इस दुःसह के जिम्मेदार नील की सेती के मालिक अंगरेज थे। इस नाटक ने बंगाल में हलचल पैदा कर दी, इसकी अवतारणा से एक ओर तो नाटकों में राष्ट्रीय-भावना का मार्ग खुल गया, दूसरी ओर रंगमंच सम्बन्धी सीमाओं की ओर सरकार का ध्यान गया। इसी नाटक के कारण रंगमंच और सरकार का संबंध प्रारम्भ हुआ, जिसका परिणाम यह हुआ कि राष्ट्रीय भावना का संबंध परीक्षा में पड़कर और अधिक मजबूत होने लगा। इसी राष्ट्रीय-भावना की सम्प्रेषणीयता के लिए डी०छ०राय ने अनेक ऐतिहासिक नाटकों की रचना की जिनमें 'राणा प्रताप सिंह' (१९०६), 'दुर्गादास' (१९०६), 'चन्द्रगुप्त' (१९११) आदि प्रमुख हैं।

द्विजेन्द्रलाल राय से पूर्व नाटकों पर यात्रा-नाटकों की गैर शैली का प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। कथौफकर्तों में गैरता की यह बड़ी अपेक्षा थी। इससे नाटक के प्रवाह और चरित्रों की स्वाभाविकता, नष्ट हो जाती थी। कुछ नाटकों में इस प्रभाव से बचने के प्रयास दीख पड़ते हैं। जैसे 'महर्षि' (सीकदार) में गद्य का प्रयोग किया गया है, फिर भी इस उन्नतता का प्रभाव द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों में समाप्त हुआ।

किसी भी लेखक का सबसे महत्वपूर्ण कार्य है, अपने युग को बाणगी देना। जो साहित्यकार अपने युग को पहचानने में असमर्थ रहता है, उसका साहित्य भी बिखर कर युग-प्रवाह में एक कुंद की तरह लौ जाता है।

१ 'बंगला नाटक के उत्थान कर्ता श्री निरीहमन्त्र बोध' ने तो यात्रा मण्डली की सहायता से बंगला नाटकों का पुनर्जीव और अभिव्यक्ति किया।

— डा० कृष्ण बोधक : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', १९७० दिल्ली, पृ० ६६।

साहित्य की भूमि पर युग की प्रतिष्ठा करना ही साहित्यकार का गन्तव्य होता है। प्रचलित-परम्परा में युगीन-सत्य का समावेश कराने वाला साहित्यकार अपने युग का आवा माना जाता है। इसी सन्दर्भ में द्विजेंद्रलाल राय का बंगला नाट्य-परम्परा में विशिष्ट स्थान है। उन्हें नाटक के इतिहास का एक युग माना जाता है। इसका कारण यह है कि राय ने प्रथम बार बंगला-नाटकों में वनेक बंधी हुई निरर्थक और अपरिपक्व परम्पराओं को नया स्वरूप दिया, जिससे नाट्य-प्रवाह को अद्वितीय गति मिली।

१८५७ की राष्ट्रीय क्रान्ति ने प्रथम बार सम्पूर्ण देश की एकता के सूत्र में बांध दिया था। प्राचीन, जातीयता, और सामंजस्य के संकुचित दायरों से बाहर आकर राष्ट्रीयता ने राजनीतिक-राष्ट्रीयता का आकार ग्रहण किया। यद्यपि तात्कालिक सामाजिक और धार्मिक आन्दोलन महात्माओं अथवा सन्तों के निर्देशन में चल रहे थे, उन्होंने राष्ट्रीय-स्वतन्त्रता और आत्मिक विकास को उद्देश्य बनाकर, राष्ट्रीय-उत्थान और नवोन क्रान्ति की वकालत की। इस प्रकार आधुनिक भारत के आधार पर भारतीय क्रान्ति को आधुनिक-राष्ट्रीयता का नाम भी दिया गया। कहने का अर्थ यह है कि इस युग में भारतीयों के अन्दर एक सामूहिक सज्जता के स्तर पर देश का चित्र उभरता है। इस युग के महान पुरुषों में राजाराम मोहनराय, केशवचन्द्र सेन, महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर, राजनारायण बसु, सर सुरेन्द्रनाथ बनर्जी आदि थे। इन सबने ही एक साथ दोहरे भावों की अभिव्यक्ति व्यक्त की। एक ओर समाज का नये आधार पर सड़ा करने की आवश्यकता। दूसरे राष्ट्रीय स्वतन्त्रता की आवश्यकता। ये दोनों उद्देश्य एक-दूसरे से सम्बन्धित थे। राजनीतिक परिस्थितियों के कारण बंगाल इन विन्त-प्रक्रियाओं का केन्द्र बना। इसी समय बंग-मंग की घोषणा ने इस राष्ट्रीय आन्दोलन को दिगुणित कर दिया। जापान की रूस पर विजय ने भारतीय जनता को बढ़ावा दिया। अतः बंगाल एक साथ समस्त भारत की स्वतन्त्रता के लिए उठाया ही उठा। यद्यपि देश के अन्य भागों में भी इस

तरह के जागरण के चिन्ह अनेक रूपों में दिखाई देने लगे थे, फिर बंगाल इस क्षेत्र में सबसे आगे था । १८८३ में देशमर के नेताओं ने एकत्र होकर राष्ट्रीय कांग्रेस की स्थापना की, जो आगे चलकर हमारी स्वतन्त्रता प्राप्ति का प्रमुख साधन बनी । इस जागरणमें समाज-उत्थान और व्यक्ति-उत्थान का जो आग्रह था, वह राय के नाटकों में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है । उनके ऐतिहासिक नाटकों में उन कतिपय रुढ़ियों की ओर स्पष्ट संकेत किया गया, जिसके कारण महाराणा प्रताप और दुर्गादास जैसे वीर भी असफल रहे । उनके पारब्रह्मिक नाटकों में जीवन का स्वामाधिक गति को स्वीकार करके व्यवितत्व उत्कर्ष को मानना को अभिव्यक्ति दी गई । तथा सामाजिक नाटकों में कुपथाओं की बांधों में भटकते समाज को धैर्य का सत्य दिया गया है । राय अपने नाटकों में उपरोक्त सभी परंपराओं को अवतरित करने में सफल हुए हैं ।

राय के नाटकों की एक महान् विशेषता यह है कि उन्होंने ऐतिहासिक चरित्रों का बंधा हुआ प्रचलित रूप बदल डाला । उनका महाराणा प्रताप वीर, साहसी तथा उदार है, परन्तु वह बुद्धिमान और प्रातिक्षील नहीं है । अतः वह जातीयता की संकुचित परिभाषा में बंधकर असफल राजनीतिक की तरह समाप्त हो जाता है । इसी प्रकार 'दुरजहा' और शाहजहां आदि पात्रों को भी लिया जा सकता है । इतिहास इनके विषय में केवल घटनाओं का उल्लेख कर सकता है, परन्तु साहित्यकार जब इतिहासके पात्रों को अपनी रचना में प्रस्तुत करता है तो 'सम्भाव्यता' के आधार पर वह उन चरित्रों का वास्तविक और बाह्य परिचय पाठकों को कराता है । 'दुरजहा' इस दृष्टि से राय की एक सशक्त रचना है । इसकी नाटक की भूमिका में ऐतक ने स्वयं स्वीकार किया है, 'इस नाटक में बाहर के युद्ध की औंता भीतर का युद्ध दिखाने में ही मैं उत्सुक रहा हूँ ।' बंगला नाट्य-परम्परा में यह एक नया प्रयत्न ही कहा जायगा अन्यथा इससे पूर्व पात्रों का परिचय, पात्र स्वयं नहीं, ऐतक देता था । जो कौरी भावुकता और कल्पना के ईश्वर पर व्यापकता था । मानवार्थ के प्रदेष्ट में पंथकर

परिस्थितियों के अनुसार चरित्र का विश्लेषण करना एक शक्तिशाली, अनुभवी, मासुक और प्रगतिशील लेखक का ही कार्य है, जिसका द्विजेंद्रलाल राय ने पूरी प्रकार निर्वह किया । इसलिये राय का बंगला नाट्य-परम्परा में विशिष्ट स्थान है ।

द्विजेंद्रलाल राय पर वर्तमान का गहरा दबाव था । जिसके कारण इतिहास के अनेक युगों को उन्होंने वर्तमान की परिस्थितियों के सन्दर्भ में देखा । उनका इतिहास, इतिहास न होकर उनका अपना युग है । है । उनके सभी नाटकों में भारत के जाने-पहचाने पात्र हैं, जैसे भीष्म, अहिल्या, सीता, शाहजहाँ, चन्द्रगुप्त, चाणक्य, दूरजहाँ, जहाँगीर आदि हैं, परन्तु इन पात्रों का विश्लेषण करते समय राय की दृष्टि वर्तमान इतिहास पर रही है । डा० सत्येन्द्र का यह कथन इस बात की पुष्टि करता है--<sup>१</sup> फलतः द्विजेंद्र के नाटकों में ऐतिहासिक पात्र अपने युग की घटनाओं के द्वारा इस युग की भारतीय समस्याओं के समाधान में व्यस्त प्रतीत होते हैं । उनके इतिहास के अतीत में भारत का वर्तमान मूर्तिमान् ही उठा है ।<sup>१</sup>

रंगमंच की दृष्टि से राय के नाटक अमुतपूर्व सफलता के प्रतीक हैं । उनके नाटक बंगाल के रंगमंच पर ही नहीं, बल्कि समस्त भारत में प्रसिद्ध हुए हैं । इसका कारण यह था कि उनके नाटकों में रंग-प्रक्रिया बड़ी सरल और प्रभावशाली है । इन नाटकों में एक और पौराणिक नाट्य-विधा का रस प्रमुख है तो दूसरी ओर पश्चिम का संघर्ष । दोनों गुणों का सन्तुलित समन्वय कर राय ने अपने नाटकों को सरल भाषा और शैली के आधार पर प्रस्तुत किया, जिसका परिणाम यह हुआ कि अनेक प्राकृतिक भाषाओं में उनका

---

१ डा० सत्येन्द्र : 'बंगाल साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', १९६१, ४०५०,



अनुवाद हुआ । इस प्रकार राय बंगाल के प्रथम ऐसे लेखक हैं, जिनको अन्य प्रदेश, विशेषकर हिन्दी भाषी लोगों ने बेहद पसन्द किया है ।

भाषा, कथोपकथनों, कथा-संयोजन और पात्र-योजना की दृष्टि से राय के नाटकों की परख करने पर हम पाते हैं कि उनके पूर्व के नाटकों में एक सन्तुलित नाटकीयता की कमी थी । उस कमी को पूरा करने में राय ने अपने नाटकों को मेहनत से संवारा है । बंगला-नाट्य-परम्परा में उनका स्थान-निर्धारण करते समय इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि उन्होंने नाट्य साहित्य में एक सर्वथा नवीन युग का प्रारम्भ किया जिसका प्रभाव न केवल हि बंगला भाषी नाट्यकारों पर, वरन् अन्य भाषी साहित्यकारों पर भी पड़ा ।

### निष्कर्ष

उपर्युक्त विवेक के आधार पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि 'प्रसाद' और राय अपने-अपने क्षेत्रों में महत्वपूर्ण नाट्यकारों के रूप में मान्य हैं, इसका कारण यह है कि दोनों लेखकों ने युगीन चेतना को पहिचान कर उसे सफल अभिव्यक्ति दी है । 'प्रसाद' और राय ने एक और तो नाटक की संरचना में दूसरी ओर उसके आयाम में नवीन प्रतिमान स्थापित किए । दोनों ही लेखक सच्चा कलाकार के उत्तरदायित्व का निर्वाह करने में सफल रहे । राय का रचना-काल 'प्रसाद' पूर्व है । 'प्रसाद' के समय में राय के नाटक हिन्दी प्रदेश में बहुत अधिक प्रचारित नहीं थे, फिर भी 'प्रसाद' उनसे परिचित थे । इस दृष्टि से यदि देखा जाय तो 'प्रसाद' पर राय का कुछ प्रभाव समझा जा सकता है, लेकिन इससे भी अधिक मुख्य तथ्य यह है कि 'प्रसाद' और राय एक ही भाव-धारा के ऐतिहासिक नाट्यकार उनकी सांस्कृतिक चेतना, राष्ट्रीय भावना और समाजिक प्रतिबद्धता में अत्यंत सम्यक् हैं । जिस कारण उनमें अत्यधिक साम्यता दीख पड़ती है । दोनों लेखक अपने-अपने भाषा-क्षेत्रों में एक नवीन परम्परा लेकर आए हैं, जो दोनों को नाट्य-साहित्य का सुनघता कहा जाना चाहिए ।



वैचारिक सन्दर्भ : विभिन्न दृष्टिकोण

- सांस्कृतिक दृष्टिकोण : 'प्रसाद'
- सांस्कृतिक दृष्टिकोण : राय
- राष्ट्रियता : 'प्रसाद'
- राष्ट्रियता : राय
- इतिहास एवं कल्पना : विभिन्न विचार
- इतिहास एवं कल्पना : 'प्रसाद'
- इतिहास एवं कल्पना : राय

‘नाटककार कथा की कलात्मक जीवन देता है ।’

वैचारिक सन्दर्भ : विभिन्न दृष्टिकोण

सांस्कृतिक दृष्टिकोण : 'प्रसाद'

'प्रसाद' को भारतीय-संस्कृति से मोह था, यह आरोप 'प्रसाद'-साहित्य पर लगाया जाता है (सीमाओं को संकुचित बनाने के लिए)। परन्तु यही आरोप उनकी साहित्यिक-विपुलता का पर्याय बन गया है। 'प्रसाद' को भारतीय संस्कृति से मोह था, यह सत्य है पर साथ ही यह भी सत्य है कि उनकी भारतीय-संस्कृति किसी राष्ट्र या देश की सीमाओं में बंधी हुई जीवन-पद्धति नहीं, और उसमें ऐसा कोई तत्व भी नहीं है, जो व्यक्ति की भावनाओं को अनुदार बनाता हो, वरन् उनकी भारतीय-संस्कृति का प्रसार मानव से मानव तक हुआ है। जिसमें न कोई गौरा है न काला, न भारतीय है न अभारतीय। भारतीय संस्कृति में मानवीय विकास की समस्त चेतनाएं, शुभ-वास्थाएं, सेवा, सहयोग, करुणा, त्याग, बहिष्कार, सहिष्णुता आदि गुण साकार हो उठे हैं<sup>१</sup>। अध्यात्म तत्व की केन्द्रीयता से बंधा हुआ भारतीय संस्कृति का वह जितना सक्रिय है, उतना ही सुन्दर भी है। 'प्रसाद' का सांस्कृतिक दृष्टिकोण है— मानव-जीवन की उदार-भावनाओं का वन्दन कर उन्हें विश्व-जन में बांटना। उनकी समस्त रचनाओं में एक ऐसा वाग्वह मिलता है, जो भारतीय संस्कृति की गरिमा के वाद्य पर सागर जैसे उदार, गम्भीर, विशाल-दृश्य की

१ डा० जगदीशचन्द्र बोस : 'प्रसाद के नाटकों का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक-विवेचन', दिल्ली, १९७०, पृ० ६१।

सोज में प्रवाहित है ।

अध्यात्मवाद भारतीय-संस्कृति का प्रथम तत्त्व है, उससे भी अधिक कहें तो इसे भारतीय संस्कृति का मूल तत्त्व माना जा सकता है । प्राशन उठता है कि 'अध्यात्म' का अर्थ क्या है ? कुछ लोगों ने निवृत्ति-मूलक चेतना को अध्यात्म कहकर इसे फणायनवाद का पर्याय बना दिया है । ऐसा कहीं भ्रमाने वाले लोगों ने वास्तव में न तो 'अध्यात्म' का ही अर्थ समझा है और न 'फणायन' का ही । यदि गहराई से सोचा जाय तो आध्यात्मिक व्यक्ति उसे कह जायगा, जो सांसारिक विषमताओं को जीतकर अतिशय शक्ति का केन्द्र बन गया है, जिसके लिए सुख-दुःख, प्रेम, घृणा, लौभ, मौज्जा जैसी स्थितियाँ समाप्त हो जाती हैं । उसमें स्मरसता आ जाती है । तटस्थ भाव से वह केवल मानवमात्र के अस्तित्व को देखता है । बड़ी-से-बड़ी शक्ति और छोटा-से-छोटा जीव उसकी दृष्टि में औचित्य के समान से महत्त्व रखते हैं । निष्कर्ष रूप में भारतीय-जीवन के केन्द्र में जो पक्षपात रहित सव्यक्तित्वान् ईश्वर है, उसका अंश प्रत्येक जीव में (आत्मा के रूप में) है, उसको पहिचानना और उसी के सन्दर्भ में जीवनयापन करना अध्यात्मवाद है । 'प्रसाद' के साहित्य में बड़ी-से-बड़ी समस्याएँ और महान्-से-महान् कार्य का संचरण आध्यात्मिकता के वाधार पर होता है । सभी नाटकों में आध्यात्मिकता के प्रतीक रूप में कौन-से पात्र आते हैं, जो नाटक की विषमता के बीच लड़े होकर सन्तुलन की स्थिति बनाने का सत्कर्म करते हैं, जैसे 'सन्तुष्ट' का दाण्डायन पूरे नाटक की गतिविधियाँ से कलग है, परन्तु नाटक की प्रत्येक घटना और हर एक पात्र को जैसे ह उन्हीं के आत्म से पय मिलता है । दाण्डायन के आत्म से ही जैसे नाटक का समस्त कार्य-व्यापार चल रहा है । किन्तु अपनी महानता का गर्व लेकर विजय का आशीर्वाद देने के लिए उनके आत्म में आता है । परन्तु दाण्डायन उसकी महानता से पराभूत नहीं होता । विजय-विजेता सिन्दर का जाना उस महात्मा के लिए कोई बहुत बड़ी बात नहीं है । यह उसकी शक्ति का ही प्रतीक है । यही उसकी आत्मा है, यही भारतीय

संस्कृति की विपुलता है ।

दाण्डायन -- स्वागत अलक्ष्मीन्द्र ! तुम्हें सुबुद्धि मिले ।

सिकन्दर -- महात्मन् ! अनुगृहीत हुआ, परन्तु मुझे कुछ और आशीर्वाद चाहिए ।

दाण्डायन -- मैं और आशीर्वाद देने में असमर्थ हूँ । क्योंकि इसके अतिरिक्त जितने आशीर्वाद होंगे, वे अमंगलजनक होंगे ।

सिकन्दर -- मैं आपके मुख से जय सुनने का अभिलाषी हूँ ।

दाण्डायन -- जय घोष तुम्हारे चारण करेंगे, हत्या, रक्तपात और अग्निकाण्ड के लिए उपकरण जुटाने में मुझे आनन्द नहीं । विजय-कृष्ण का अन्त परामर्श में होता है, अलक्ष्मीन्द्र ! राज-सत्ता सुव्यवस्था से बढ़े तो बढ़ सकती है, केवल विजयों से नहीं । इसलिए अपनी प्रजा के कल्याण में लगी ।

उपसृत विचारण के आधार पर कहा जा सकता है कि

दाण्डायन मानवतावाद की पराकाष्ठा है । इस मानवता के अंश में जो विकार बनकर आयेगा, उसी के लिए इस अध्यात्मिक पुरुष में सुधार करने की चेष्टा होती है । चाहे वह साधारण पुरुष हो या विश्व-विजेता । इतना ही नहीं, नाटक का एक महान मविष्यवाणी भी इसी महात्मा के मुख से होती है --

दाण्डायन -- ६०३२, सावधान (चन्द्रगुप्त को दिखाकर) देखो, यह भारत का मावी सम्राट तुम्हारे सामने बैठा है ।<sup>१</sup>

एक ऐसे पुरुष के मुख से मविष्य की इतनी बड़ी बात कहलाने का अर्थ है कि 'प्रसाद' ने इतना बड़ा अधिकार एक अध्यात्मिक दृष्टि से महान् व्यक्ति को देकर भारतीय संस्कृति में अपनी कूट वास्था व्यक्त की है । इस प्रकार

१ दृष्टव्य -- 'चन्द्रगुप्त' (नाटक), पृष्ठ ६६

२ ,, -- ,, ,, पृष्ठ ८८

अध्यात्म-केंद्रों की योजना (व्यक्ति अथवा जाति के रूप में) 'प्रसाद' के लगभग सभी नाटकों में मिलती है। जैसे 'राज्यश्री' में दिवाकर मित्र, 'वजातशत्रु' में गौतम, 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में वेदव्यास और 'विशाख' में प्रमानन्द आदि।

भारतीय संस्कृति का दूसरा बड़ा तत्त्व मानवतावाद है।

'प्रसाद' के अध्यात्मवाद का अर्थ वास्तव में मानवतावाद का ही एक पहलू है। जो व्यक्ति जाति, धर्म, रंग और राष्ट्र आदि की संकुचित दीवारों में बन्द नहीं है, वह समस्त संसार में एक ही महाशक्ति के दर्शन करते हैं। जो संसार को एक शक्ति का रूप नहीं मानता वह निष्पक्ष उदार एवं न्यायशील नहीं हो सकता। औचित्य किसी जाति, राष्ट्र या व्यक्ति से नहीं, बल्कि मानवतावाद से सम्बन्धित है। भारतीय संस्कृति के अध्यात्मवाद में मानवतावाद का तत्त्व स्वतः ही मिला हुआ है। न्याय और अन्याय, पाप और पुण्य, धर्म और अधर्म का निर्णय मानवतावाद के आधार पर ही सम्भव है। भारतीय संस्कृति ने इसी मानवतावाद को स्वीकार किया है। इसीलिए भारत विश्व के लिए भी आकर्षक देश रहा है। बाहर से जो व्यक्ति यहां आए वे यहां की मानवतावादी दृष्टि के प्रशंसक बनकर अपने देश लौटे। 'प्रसाद' के नाटकों में इस प्रकार के अनेक विदेशी-यात्रों की अवतारणा हुई है। जैसे सुस्वांग, सिकन्दर, कार्मेलिया आदि। 'प्रसाद' के नाटकों में मानवतावादी उदारता का पर्याप्त पोषण हुआ है। 'विशाख' में प्रमानन्द कहता है--"क्या मानवता का परम उद्देश्य तुम्हारी अविचारवन्ध्या में नहीं बह गया था? विचारों, सीधों, फिर राजा होना चाहते हो?" इसी प्रकार मानवता के भावों के प्रति अवरोधी भावों की ओर संकेत करते हुए 'स्कन्दगुप्त' नाटक का मुद्गल कहता है--"जिस हृदय में अज्ञान बैठा है, तीव्र दुष्णता से जो पूर्ण है, जो कृतघ्नता और रताबा का भाण्डार है, जो अपने सुख, अपनी

तृप्ति के लिए संसार में सब कुछ करने को प्रस्तुत है, उसे <sup>का</sup> मनुष्यता <sup>से</sup> दया सम्बन्ध है ? इसी प्रकार 'ध्रुवस्वामिनी', 'जनमेजय का नागयज्ञ' में भी अनेक स्थलों पर घटनाओं और पात्रों के माध्यम से हम 'प्राद' के साहित्य में मानवतावाद के दर्शन कर सकते हैं ।

प्रत्येक सच्चे और ईमानदार कलाकार को कला का लक्ष्य है-- सत्य, शिव और सुन्दर की खोज करना । 'प्राद' ने भी इस दृष्टि से हमें निराश नहीं किया है । वास्तव में 'प्राद' के सारे साहित्य का लक्ष्य एक ही सत्य की खोज है, जिसमें सौन्दर्य भी हो और शक्ति भी । इस खोज के लिए उन्हें कभी-कभी धरती की सीमाओं को छोड़ देना पड़ा है । कुछ लोगों ने 'प्राद' के नाटकों के चरित्रों में जादू की स्थिति देखकर उन्हें हवाई साहित्यकार कहने का साहस किया है । परन्तु वास्तव में उनको जादू का संस् संस्थापक कहकर हम उनकी यथार्थता को ही प्रमाणित करते हैं । उनका जादू यथार्थ को झुंझकर किसी काल्पनिक जगत् की सृष्टि नहीं करता, बल्कि जगत् की सच्चाई को फैलकर साहस के साथ अपने जादू की रक्षा का प्रयास करता है । इसीलिए तो 'राज्यश्री, दस्यु (शांति-भिद्रा)' को अपराधी जानते हुए भी 'वपु' माई से कहती है, -- 'वाज हम लोगों ने सर्वस्व दान किया है, माई ! वाज महाव्रत का उपापन है । क्या एक यही दान रह जाय--इसे वाज दान दो माई ।' इसी नाटक का मुख्य पात्र (नायक) हर्ष अपने प्राण-दान तक के लिए प्रस्तुत है । यह क्षमा और त्याग जादू की सीमा है । इसी प्रकार भ्रातृभार, सहचर, त्याग, प्रेम, बलिदान, सेवा आदि मानवताओं के सच्चे पोषक-पात्र 'प्राद' के नाटकों में भी पाए जाते हैं । 'हर्षवर्द्धन, राज्यश्री, विशास, प्रेमानन्द, व्यास, गौतम, दाण्डायन, चाणक्य, निहिर, चन्द्रगुप्त, समुद्रगुप्त, वातुसैन, वासुकी, देवसेना, ... स्वामिनी' आदि सभी भारतीय जीवन की विविध



विधुतियों का साक्षात् प्रतिमा है<sup>१</sup> । डा० लक्ष्मीसागर वाण्णिय के अनुसार यह प्रमाणित किया जा सकता है कि 'मनुष्य, मनुष्य पहले है, पाँछे कुछ और'<sup>२</sup> । उपरोक्त सभी पात्रों में भारतीय संस्कृति का आदर्श स्थापित कर 'प्रसाद' ने यह बताने का चेष्टा की कि यह आदर्श जीवन में सच्चे आनन्द की प्राप्ति का सम्भावित उपाय है । इसके विपरीत अनादर्श और विकृत पात्रों को प्रस्तुत कर उसकी जीवन दशा का दयनीय उल्लेख भी उन्होंने किया । जैसे मागन्धी, शान्ति मित्रा आदि । विवेकानन्द, राजाराममोहनराय, तिलक, और गांधी के आदर्शों में यदि यथार्थता है तो 'प्रसाद' के आदर्श पात्रों की यथार्थता में सन्देह क्यों किया जाय ? आदर्श जीवन की सर्वोत्तम और सर्वोच्च स्थिति है, उसको प्राप्त करना मूल ही रहज न हो, परन्तु असम्भव नहीं है । कुछ भी हो 'प्रसाद' के नारी-पात्रों में यह आदर्श पूरी तरह निहित कर सामने आता है । उनके नाटकों की कुछ नारियों का जीवन आदर्श की पराकाष्ठा को छू जाता है । फिर भी उनमें अस्वाभाविकता का सन्देह नहीं होता, जैसे 'चन्द्रगुप्त' की मालविका हल्के से सौह-सम्बन्ध पर बड़े-से-बड़ा बलिदान करने को प्रस्तुत होती है और उपवाप वह प्रेम की सत्ता पर जीवन की सत्ता का भावनामय समर्पण कर देती है । उसकी रिक्तता का आभास चन्द्रगुप्त को भी होता है और पाठक को भी । आदर्श की स्थापना के लिए 'प्रसाद' ने मालविका के द्वारा सबसे बड़ा बलिदान कराया है । इसी प्रकार 'धुवस्वामिनी' की कौमा भी शकराज से अतार्किक प्रेम करते हुए उसके शत्रु के साथ जुड़कर समाप्त हो जाती है । 'प्रसाद' के नाटकों में भारतीय संस्कृति का आदर्श तत्त्व नारी-पात्रों के रूप में अधिक सुहर हो उठा है । राज्यश्री, देवसेना, चन्द्रलेखा, कौमा, मालविका, वासुकी आदि सभी पात्र किसी-न-किसी

१ डा० लक्ष्मीसागर वाण्णिय : '२० वीं शताब्दी हिन्दी साहित्य' ? नये

२ वही : पृ० २५१

संदर्भ, ग्रन्थ, १९६६, पृ० २४१ ।

३ 'अनादर्श'

४ 'रा. नि.'

रूप में महान् वादशी के प्रतीक हैं ।

भारत अपनी विशेषताओं के कारण सदैव ही विदेशियों के आकर्षण का केन्द्र रहा है । उनमें से अनेक इस देश पर विजय प्राप्त करने के लिए आए । उनमें से कुछ वाङ्मान्ताओं ने यहां की संस्कृति को नष्ट करके नई संस्कृति की स्थापना का प्रयास किया, परन्तु आज तक भारत में आने वाले प्रत्येक ऐसे वाङ्मानक को खाली निराश वापस लौट जाना पड़ा । या फिर इस देश की संस्कृति को स्वीकार करना पड़ा । अगर गहराई से विचार किया जाय तो यह बहुत बड़ा प्रश्न है कि भारत में ऐसा क्या है जो अनेक विदेशी प्रमाओं के पश्चात् भी स्थिर और शाश्वत है ? इसी प्रश्न का उत्तर 'प्रसाद' ने अपनी साहित्यिक उदारता के माध्यम से दिया है । उन्होंने यह बताने का प्रयास किया कि भारतीय संस्कृति गंगा का पवित्र स्त्रं निरन्तर प्रवाह है, जिसमें हर नदी, नाले का पानी मिलकर गंगाजल बन जाता है । इसी प्रकार भारतीय संस्कृति का प्रवाह भी बाहर और अन्दर के अनेक विरोधों को अपनी उदारता में समेट कर बह रहा है । 'प्रसाद' ने भारतीय संस्कृति के समन्वय को पहचाना था, इसीलिए तो मानवतावादी दृष्टिकोण सदैव उनके नाटकों में मिलता है । किसी भी संस्कृति के महान स्त्रं उद्भोगी गुण (तत्त्व) को भारतीय संस्कृति ग्रहण करके अपना बना बना लेती है । जिस संस्कृति में ऐसी समन्वय की भावना नहीं होगी वह अनेक युगों की जीवन्त संस्कृति नहीं बन सकती है । किसी भी संस्कृति का समन्वय ही उसकी शाश्वतता का आधार होता है । भारतीय संस्कृति ने शक, कुष, यवन, सुल, कौरव सभी के विश्वासों का झुलं मन से स्वागत किया । इसीलिए 'प्रसाद' के नाटकों में कानून्य भी भारतीय है और सुसज्जांग भी । यह समन्वय सब और जहां की भिन्न संस्कृतियों का

के सम्बन्धों को सुदृढ़ करता है तो दूसरी ओर सत्य, असत्य, दया-क्रूरता, भोग-त्याग, जमा और क्रूरता में भी समन्वय करता है । भारतीय संस्कृति सदैव असत् से सत् की ओर अग्रसर होती है । इसीलिए 'प्रसाद' के नाटकों के बड़े भारी विद्रोही क्रूर, नृशंक, हत्यारे, दस्यु, भोगी पात्र अन्त तक परिवर्तन-चक्र में पड़कर शुद्ध हो जाते हैं । 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में दो भिन्न जातियों की (संस्कृतियों) मिलाकर 'प्रसाद' ने यह सिद्ध किया कि यदि हृदय उदार है तो मानव-जाति की समस्त अनन्तताएं निर्मूल हैं ।

'प्रसाद' ने भारतीय संस्कृति में अपनी परम वास्त्या का प्रमाण दिया । इस कर्तव्य की पूर्ति करने के लिए उन्होंने भारतीय संस्कृति की नवीन व्याख्या की । इस युग में संस्कृति के उस संकुचित अर्थ को समाप्त करना आवश्यक था, जिसमें बाँधकर भारतीय संस्कृति जातिवाद, पदी प्रथा, बहुदेववाद, बाह्याढम्बर आदि कमजोरियों का संग्रह मात्र रह गयी थी । उन्होंने जातिवाद के प्रति अपनी आवाज उठाते हुए अन्तर्जातीय विवाहों का समर्थन कराया । वह संस्कृति के अनेक सन्दर्भों को नवीन समस्याओं के हल के लिए प्रयोग करते हैं । उन्होंने 'नस्वामिनी' नाटक में कर्म और संस्कृति के आधार पर यह सिद्ध किया है कि नारी का जीवन भी जीवन है । पुरुष की तरह उसकी अपनी इच्छाएं, अपने स्वप्न और अपनी धारणाएं होती हैं । 'नस्वामिनी', रामायण जैसे पाषाण से बाँधकर अपना जीवन पानी में डूबा देना नहीं चाहती । इसीलिए वह कर्म और कर्म-कारणों से मुक्ति की इच्छा करती है । कुछ लोगों ने 'प्रसाद' की इस नवीन दृष्टि को 'अंधविश्वास' विमूर्ति का जिम्मेदार बताया है, परन्तु वे भूल जाते हैं कि संस्कृति जीवनयापन का साधन है और साधनों की आवश्यकता और युग के अनुसार

१ दृष्टव्य — 'जनमेजय', 'कौरव', 'जयद्रथ का नाग यज्ञ'

२ सरमा — मणिमाला, इन सीमास्थिती हो । इस अवसर पर हमें प्रेम-सूत्र का कर्म कर इन दोनों शुद्ध जातियों की प्रेम-सूत्र में बाँध दो ।  
'जनमेजय का नाग यज्ञ', पृष्ठ ६५

३ 'नस्वामिनी' का नाग यज्ञ

४ 'नस्वामिनी'

परिवर्तित हो जाना चाहिए । अतः संस्कृति को ठोस और अपरिवर्तनशील नियमों के रूप में समझने वाले विद्वान् संस्कृति का अर्थ ही नहीं समझते । परन्तु 'प्रसाद' ने संस्कृति की प्रकृति समझकर उसकी व्याख्या की है । परिवर्तन उसकी विकृति नहीं प्रकृति है, जिसके बिना संस्कृति या तो विगलित हो जाती है या सीमित हो जाती है । यहाँ तक कि 'प्रसाद' की राष्ट्रीय संस्कृति भी, मानवता के एक बहुत बड़े भाग की मूलभूत आवश्यकताओं के लिए थी न कि एक राष्ट्र की संकुचित लाभ-भावना के लिए ।

उपरोक्त विवरण से स्पष्ट हो जाता है कि 'प्रसाद' का सांस्कृतिक दृष्टिकोण न तो संकुचित ही था और न पारम्परिक ही । उन्होंने नितान्त स्वतन्त्र रूप से इस बात का चिन्तन किया कि संस्कृति क्या है ? उसका उपयोग मानव जीवन के लिए किस रूप में हो सकता है ? 'प्रसाद' के इस दृष्टिकोण का एक ठोस कारण था उनका युग । उस समय हमारा देश, देश की जनता भ्रष्ट, हीनता, वातंक, अत्याचार, कुशासन से पीड़ित थी । स्वतंत्रता की आवश्यकता के साथ एक प्रश्न चिन्ह लगा था कैसे ? इसका उत्तर था जागरण के बिना स्वतंत्रता का स्वप्न देखना निराधार है और जागरण कैसे हो सकता है ? जब तक देश की जनता अपने इतिहास और अपनी संस्कृति को नहीं समझेगी, तब तक संस्कृति स्वतंत्रता के विषय में सोचना भी व्यर्थ और निर्मूल है । संस्कृति एक ऐसा तत्व है जो मरी हुई जाति में प्राण फूँक सकता है । अतः 'प्रसाद' ने एक और भारतीय जन-जीवन को जगाने के लिए दूसरे अंग्रेजों की भारतीय संस्कृति की उदारता के दर्शन कराने के लिए अपने नाटकों में भारतीय संस्कृति के सार तत्वों का तर्क संगत प्रयोग किया । इसी सन्दर्भ में डा० दशरथ बोका ने कहा है — " निष्कर्ष यह है कि भारत-भू की का लक्ष्य है देश-सुख-समृद्धि, किन्तु 'प्रसाद' जी का वादर्थ है भारतीय संस्कृति की महत्ता की ओर विश्व का ध्यान आकषिप्त करना । "

१ डा० दशरथ बोका : 'हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०,



राय का यह सक्रिय अध्यात्मवाद संसार त्याग, या उदासीनता में नहीं है, वरन् इसमें मानवतावाद का वह उदार भाव है जो मानव को अधिक सक्रिय और कार्य-कुशल बना देता है, इसीलिए 'मीष्म' का वेदव्यास, 'बर्गनारी' का सदानन्द, 'परपारे' की सरयू, दुर्गादास, 'शाहजहाँ' का दिलदार, 'मीष्म के गान्धारी' मीष्म आदि पात्र किसी स्कान्त की सौज में नहीं मीढ़ की शान्ति के लिए क्रियाशील हैं। इस प्रकार राय के नाटक भारतीय अध्यात्मवाद की नई व्याख्या करते हैं। सारा विश्व उसकी सीमाओं में घिर जाता है, इस परिधि में न कोई जाति है, न वर्ण न कोई बड़ा है न छोटा, बस सब एक ही अंश के अंश हैं इसलिए सभी सहानुभूति के पात्र हैं।

अध्यात्मवाद और मानवतावाद के पश्चात् भारतीय संस्कृति का प्रमुख तत्त्व समन्वयवाद है। वार्यावर्त का अस्तित्व इस बात का प्रमाण है कि इसी वाधार के रूप में एक शक्तिशाली संस्कृति है, जिस जाज तक अनेक संस्कृतियों का टकराव भी बदल नहीं सका। इतिहास इस बात का साक्षी है कि भारतभूमि पर अनेक आक्रान्ता आए, उनके साथ उनकी संस्कृति-परम्पराएं भी आयीं, परन्तु भारतीय संस्कृति अपने प्रवाह में अक्षुण्ण रही। इसका कारण यही है कि इस संस्कृति में समन्वय की अपार शक्ति है। हर नये आने वाले सुदृढ़ विचार, संस्कृति-परम्परा, और अर्थों का अनुभव को भारतीय संस्कृति आत्मसात् कर लेती है। इसीलिए आज भी यह संस्कृति भारतीय है, जब कि इसमें अनेक विदेशी तत्त्व हैं। राय ने भारतीय संस्कृति के इस तत्त्व को पहचाना और समन्वय की धारणा को अपने नाटकों के माध्यम से व्यक्त किया। उन्होंने चन्द्रगुप्त और ऐलन को विवाह-सूत्र में बाँधकर भारतीय संस्कृति में यूनानी संस्कृति के समन्वय को दर्शाया है। इसी प्रकार 'मैदाह-पत्त' में महाबत खाँ और कल्याणी के अनेक अद्भुत समन्वय



में 'दुर्गादास' नाटक के कासिम की स्वामिमक्ति में 'दुर्गादास' और दिलेर खां के प्रयासों में इस समन्वयवाद की विचारणा ही निहित है। संस्कृति कोई नियम या प्रतिबद्धता नहीं, बरन् एक उन्मुक्त जीवन-पद्धति है। इसी विचार की दृष्टि-पथ में रखकर राय ने अपने नाटकों में जातियों, धर्मों और विश्वासों के समन्वय का प्रयास किया है।

सैश्वरवाद भारतीय संस्कृति का मूल तत्त्व है। इसकी हम पहले भी कह चुके हैं कि भारतीय धर्मों में ईश्वर या देवताओं के अनेक रूपों की पूजा होती है, परन्तु उन सब में एक परम शक्तिमान्, अपरम्पार, ईश्वर को माना जाता है। रूपों और धर्मों की भिन्नता भक्ति-पद्धतियों की भिन्नता है, ईश्वर की सत्ता के विषय में विचारों की विभिन्नता नहीं। भारतीय जन-जीवन में एक ईश्वर के अस्तित्व को स्वीकार किया गया है। यह एक ऐसा तत्त्व है जो भारतीयों की विभिन्नता को एकता के द्वार में बाँध देता है। भारतीय संस्कृति में पला हुआ कोई भी व्यक्ति न केवल हिन्दु धर्म में ही बरन् अन्य अहिन्दु धर्मों में भी उसी ईश्वर की सत्ता स्वीकार करता है। इसीलिये एक सच्चा हिन्दु अन्य धर्मों व्यक्तियों से भी प्रेम करता है। राय के नाटकों में पग-पग पर इस उदारता के दर्शन होते हैं। राजा प्रताप अपने चिर बैरी अकबर की कन्या की रक्षा करता है<sup>१</sup>। दुर्गादास शाहजादा अकबर के परिवार का सुरक्षित लौटा देता है<sup>२</sup>। यहाँ तक कि भारत-भूमि पर फले अहिन्दु पात्र भी भारतीय संस्कृति के इस तत्त्व को स्वीकार करते हैं -- मेहर० -- साम्राट । किंर जान्न स तो तार्क, स्तौ बुद्धि, स तो बालीचाना, बुझिना । धार्मि स्त्री । ईश्वर स्त्री । नीति स की<sup>३</sup>।

१ दृष्टव्य -- 'राजा प्रताप सिंह' : राय

२ ,, -- 'दुर्गादास' : राय

३ 'राजा प्रताप सिंह' : 'द्विहिन्दु - काव्यश्री' १, १०१३२

भारतीय संस्कृति के आदर्शवाद का भी राय के नाटकों में कलात्मक प्रदर्शन है। उन्होंने अनेक ऐसे पात्रों की सृष्टि की जो अपने आदर्शों के लिए मर जाते हैं, जैसे 'परपारै' की सरयू, 'बंगनारी' का देवेन्द्र राणा प्रताप सिंह, दुर्गादास, कासिम, जोशी बाई, गोविन्द सिंह, सत्यवती, मानसी, लीला आदि। इनमें अधिकतर आदर्श भारतीय नारियों का है जो अपने आदर्शों के लिए बड़े-से-बड़ा त्याग करने को तत्पर रहती हैं। जोशी बाई इसलिए मर जाती है कि नौराजा मेले में अकबर ने उसे कुदृष्टि से छु दिया था। उसका आदर्श स्व और राष्ट्र के लिए है, दूसरी ओर पति के लिए। राणा प्रताप सिंह का आदर्श इतिहासप्रसिद्ध ही है। राय का गोविन्द सिंह 'राणा प्रतापसिंह' और 'मेवाड़-पतन' दोनों नाटकों में अवतरित हुआ है। वह केवल लड़ना जानता है, देश के लिए। दुर्गादास का स्वामी-भक्ति का आदर्श और कासिम का कर्तव्य-परायणता का आदर्श अपने-आप में महान है। राय ने अपने नाटकों को इस आदर्श की भाव-भूमि पर सड़ा करके यह प्रमाणित कर दिया कि उन्हें आदर्श के महान भाव से अत्यधिक लगाव था। स्वयं उनका जीवन आदर्श का एक अच्छा उदाहरण है। अल्प अवस्था में ही पत्नी की मृत्यु हो जाने पर भी उन्होंने जीवन भर दूसरी शादी नहीं की और कठोर आदर्श का पालन किया। वास्तव में यह आदर्श असम्भव नहीं, बल्कि कठिन साध्य भी है। 'परपारै' की सरयू महिमार्जन के लिए सब कुछ सहन करती है और कबसर जाने पर मरने के लिए भी तैयार हो जाती है। यह भारतीय संस्कृति का ही प्रभाव है।

भारतीय संस्कृति के अनुसार नारी को पुण्य माना जाता है। राय के नाटकों में स्थान-स्थान पर नारी के सम्मान को आवश्यक बताया गया है। नारी (मुरा) का अपमान करने वाला नन्द समाप्त हो जाता है।

१ दृष्टव्य -- 'राणा प्रताप सिंह'

२ ,, -- 'मेवाड़-पतन'

राणा प्रताप सिंह जो भारतीय संस्कृति का प्रतीक है। अपने सत्र अक्षर की पुत्री मेहर को सम्मान सहित अक्षर के पास पहुँचा देता है। महावत साँ गजसिंह को इसलिए दुत्कारता है कि वह नारी जाति के प्रति द्विष्ट भाव रखता है। राय के अनुसार नारी ईश्वर की वह कौमल रचना है जो सृष्टि का सन्तुलन करती है। अतः उसकी कौमलता को निष्ठा को दुष्टि से देखा जाना चाहिए। इसी धारणा के आधार पर उन्होंने नारी को अत्यधिक सम्मान दिया है।

उपरोक्त मुख्य तत्वों के अतिरिक्त भारतीय संस्कृति के अनुसार सेवा, पराक्रम, प्रेम, सहिष्णुता, त्याग, बलिदान आदि मद्भावों का महत्त्व भी स्वीकार किया गया है। राय के नाटकों में उक्त उदार भावों की यथास्थान अवतारणा हुई है। उनके नाटकों के अनेक पात्र अपने लिए न जी कर दूसरों के लिए, देश के लिए, दुष्टियों के लिए और मानवता के लिए जीते हैं। मानसी, सदानन्द, केदार, जोशीबाई, भीष्म, व्यास, कासिम, दुर्गादास, राणा, बाणव्य, गौविन्दसिंह, आदि ऐसे ही पात्र हैं, जिनमें सद्गुणों की उदात्त भावनारं मरी हुई हैं।

यद्यपि रायके कई नाटक शुद्ध चारित्रिक-विकास का आधार लेकर रचे गए हैं—'दुरजहाँ', 'शाहजहाँ' और 'परपार' इसी कोटि में आते हैं, लेकिन मूलरूप से उनके नाटकों का उद्देश्य भारतीय संस्कृति का विकसित रूप प्रस्तुत करना है। भारतीय संस्कृति में एक लम्बे समय से जो प्रवाह-हीनता आ गई थी, उसके कारण ही यह देश संसार के मानचित्र से मिट गया था। अतः आवश्यकता इस बात की थी कि भारतीयता का नया रूप सब के समक्ष प्रस्तुत किया जाय। राय ने भारतीय संस्कृति की स्थापना के लिए इस आवश्यकता को अनुमन किया। उन्होंने 'राणा प्रताप' के रूप में सबके समक्ष

---

दृष्टव्य — "राणा प्रताप सिंह"

२३१ — "देवाङ्ग-पत्तन"

और अपने नाटकों के माध्यम से उसे समझाने का प्रयास किया। प्राचीनता को ढोना, खोखले वादश्री में जीना, परम्परा से बंधकर चलना, धर्म के संकोच को वादश्री मानना संस्कृति नहीं। जो ऐसा समझता है, वह सच्चा भारतीय नहीं। राय ने बड़े प्रबल तर्कों से अपने चरित्रों और घटनाओं के माध्यम से यह बताने का प्रयास किया कि युग के साथ ही संस्कृति के सन्दर्भों में भी परिवर्तन हो जाता है। यही संस्कृति का प्रवाह है और यही युगिन-उपादेयता। जो संस्कृति युग-केतना को वस्वीकार करके चलती है, वह टूट जाती है। इन्हीं विचारणाओं के आधार पर राय ने भारतीय संस्कृति को क्रांतीकार किया है।

निष्कर्ष रूप में राय के भारतीय संस्कृति के प्रति विचारों पर तर्क की आवश्यकता नहीं। उसकी कला केवल कला नहीं है, बल्कि उसमें सत्य, शिव और सुन्दर का उचित सामंजस्य है मानवीय घरातल पर हुआ है। उन्होंने अपनी रचनाओं की सृष्टि करते समय सदैव इस बात का ध्यान रखा कि उससे जन-जीवन में एक केतना का केंद्र फूटे। उनका 'राणा प्रताप सिंह' एक इतिहास का दस्तावेज नहीं, बल्कि जीवन के संघर्ष की सशक्त कहानी है। पग-पग पर वादश्री की जुगनू भोगने वाला राणा प्रताप सिंह हमारे लिए कौरा वादश्री नहीं, बल्कि एक उदाहरण भी है। वात्म-त्याग की भूमि पर खड़ी मानसी हमें मानवतावाद का उदात्त विचार बांटती है। दुर्गादास राष्ट्रीय-स्कता का प्रतीक है, जोशी पांच-जा का वादश्री है। जगन्नाथ स्वामिमक्ति का उपदेश है। क्योंकि उपरोक्त समस्त पात्र किसी-न-किसी महानता का सन्देश बनकर आए हैं। राय ने अपने नाटकों की घटनाओं में चरित्रों में तथा प्रतीकों में सर्वत्र भारतीय संस्कृति के वादश्री की कहानी कही है। अतः उन्हें भारतीय संस्कृति के एक सत्य व्याख्याता के रूप में जाना जा सकता है।

## राष्ट्रीयता : 'प्रसाद'

यह सच है कि 'प्रसाद' के नाट्य-साहित्य का मूल स्वर मानवतावाद का है, लेकिन उनकी रंग-राष्ट्रीयता के विषय में कोई सन्देह नहीं किया जा सकता। उनके नाटकों में यदि राष्ट्रीय-चेतना को निकाल दिया जाय तो उनमें न तो कलात्मक सौन्दर्य बचता और न ही गतिशीलता। कहने का तात्पर्य है कि 'प्रसाद' के नाटकों की सक्रियता का आधार उनकी राष्ट्रीयता ही है। यद्यपि उन्होंने भारत के प्राचीन इतिहास को अपने नाटकों का आधार बनाया है लेकिन अपने युग को 'प्रसाद' नहीं छोड़ सके। कोई भी जागरूक कलाकार अपने युग की ओर से वापस नहीं मुड़ सकता है। चूंकि कलाकार युगीन चेतना का परिणाम होता है, प्रभाव और प्रतिक्रिया के रूप में वह अपने युग को फेलाता है। अतः उसकी अभिव्यक्त चिन्ता मूल रूप से युगीन ही होती है। इस सन्दर्भ में 'प्रसाद' कोई अपवाद नहीं है। यदि उनकी जागरूकता में सन्देह नहीं तो फिर उनकी राष्ट्रीयता में भी कोई सन्देह नहीं रह जाना चाहिए। राय के विषय में भी यह तथ्य है कि उन्होंने इतिहास के माध्यम से अपने युग को नाटकों में उतारा है। इसी प्रकार 'प्रसाद' भी अपने युग की राष्ट्रीय-चेतना से अलग न रह सके। उनके ऐतिहासिक नाटकों में भारतीय-राष्ट्र की एक उदात्त कल्पना देखी जा सकती है। 'कालावत' नाटक यद्यपि किसी स्पष्ट राष्ट्रीय भावना को पोषण नहीं करता, परन्तु उसमें 'प्रसाद' काठीन राष्ट्रीय-संघर्ष की व्याप्ति देखी जा सकती है। चारों ओर घोर कंकालवात, संघर्ष, स्थापनाएं, विस्थापनाएं आदि युगीन जीवन का प्रति रूप हैं। चन्द्रगुप्त बृहद्राष्ट्रीय नाटक है। इसकी रचनात्मक संश्लेषण में एक सुदृढ़ एवं संयमित राष्ट्र की कल्पना स्थित है। बौद्धिक स्तर पर (वाचक्य) नीतिक स्तर पर (चन्द्रगुप्त), जैविक, कला भावनात्मक स्तर पर (मातृविका, हेलन), वाय्वात्मिक स्तर पर (वाण्डास)

राष्ट्र-स्कृता का प्रयास ही इस रचना का उद्देश्य है । चाणक्य इसलिये आत्मत्याग का उदाहरण<sup>प्रस्तुत</sup> करता है कि राष्ट्र-नन्द जैसे व्यौग्य व्यक्ति के शासन में है । वाह्य आक्रमणों से राष्ट्र को बचाने के लिये उसकी आन्तरिक स्थिति का सुदृढ़ होना आवश्यक है, इसीलिये उक्त सभी स्तरों पर चन्द्रगुप्त के साम्राज्य के प्रयास किए जाते हैं । आम्भीक जैसे व्यक्तियों का होना कोई आश्चर्य नहीं, परन्तु उसकी असफलता के पीछे उसी की अनुजा कलका की राष्ट्र-प्रेम की गरिमा है । कहने का तात्पर्य यह है कि 'चन्द्रगुप्त' नाटक मौखिक साम्राज्य की स्थापना का इतिहास होते हुए भी राष्ट्रीय भावनाओं से मरा पड़ा है । चन्द्रगुप्त की यह राष्ट्रीयता युगीन धेतना का ही<sup>प्रति</sup>फल है ।

इसी प्रकार 'प्रसाद' के अन्य नाटकों में भी उनका राष्ट्र-प्रेम देखा जा सकता है । 'राज्यश्री' का हर्ष विजय का दम्भ नहीं राष्ट्रीय स्कृता चाहता है --

पुल० -- क्यों ? युद्ध से विश्राम क्यों ?

हर्ष -- मुझे साम्राज्य की सीमा नहीं बढ़ानी है ।..... मुझे तो उत्तरापथ के द्वार की रक्षा करनी है ।

पुल० -- नहीं, नहीं, बातों से काम नहीं चलेगा सम्राट ! वाज मुझे सन्त्र ४॥५॥ की परीक्षा देनी है-- युद्ध होगा ।

हर्ष -- कभी नहीं ।... हम लोग साम्राज्य नहीं स्थापित किया चाहते थे, न कारण दूसरों की भूमि हड़पने वाला दस्यु नहीं हूँ । यह एक संयोग है कि कामरूप से लेकर सुराष्ट्र तक, फल्गुना से लेकर रेवा तक, एक व्यवस्थित राष्ट्र हो गया । मुझे और न चाहिए । यदि इतने ही लोगों को सुखी कर लूँ-- राज-कर्म का पालन कर लूँ, तो कुल-कृत्य हो जाऊंगा ।



हर्ष का यह राष्ट्रवादी स्वर स्क और हमारे उदार इतिहास की प्रस्तुति करता है, दूसरी ओर हमें एक राष्ट्रीय-स्नेह की गौरवपूर्ण भावना देता है। भारतीय की जातीय रुढ़ि को लेकर लिखा गया 'प्रसाद' का 'जनमेजय का नाग यज्ञ' नाटक भी राष्ट्रीय स्कता के क्षेत्र में स्तुत्य प्रयास है। 'ध्रुवस्वामिनी' हैं नारी-जागरण का संदेश दिया गया है। ध्रुवस्वामिनी नारी जागरणस्कता का प्रतीक भी है, और मांग भी। कौमा अपनी भावुकता और प्राचीनता के कारण समाप्त हो जाती है।

'प्रसाद' की राष्ट्रीयता के विषय में संबंधित रूप में कहा जा सकता है कि वे राष्ट्रीयता की <sup>ता</sup> ~~प्रतिष्ठा~~ के मार्ग को प्रथम आवश्यक पड़ाव मानते हैं। यद्यपि कई वर्षों में ~~मानवतावाद~~ मानवतावाद के मार्ग का बहुत बड़ा अवरोध है। लेकिन 'प्रसाद' ने इस संबंधित परिधि को तोड़कर एक नया दायरा निर्मित किया है, जिसमें राष्ट्रीयता और मानवीयता एक साथ समाहित हो सकती है। उनका राष्ट्र, उनकी राष्ट्रीयता किसी भौगोलिक सीमा में निबद्ध नहीं, बल्कि वह निःसीम है। जिसमें हर्ष की मनुष्यों को सुखी करने की अभिलाषा निहित है। एक व्यक्ति राष्ट्र के हित की चिन्ता करते हुए भी विश्व-मानव से प्रेम कर सकता है। अवरोध वहीं खड़ा होता है, जहाँ मनुष्य मनुष्य को बैरी, बंधु, विजित-विजेता, शासक-शासित में बांट कर जीना जबरन लाता है। 'प्रसाद' की कानलिय और स्वच्छांग विदेशी होते हुए भी भारत की प्रशंसा करते हैं, क्योंकि उन्हें भारत में कुछ भी पराया नहीं लगता। राष्ट्र वहीं सच्चे अर्थों में सम्पूर्ण कहा जा सकता है जिसमें मानवता के हित की वांछना सक्रिय हो। और ~~राष्ट्र~~ वहीं सच्ची मानवता है, जिसका उद्देश्य किसी संबंधित राष्ट्र के अन्तर्गत हो। 'प्रसाद' ने इसी तथ्य को दृष्टि-बल में रखकर राष्ट्रीयता की व्याख्या की है। कहा जा सकता है कि उनकी राष्ट्रीयता मानवीय-विस्तार की संबंधित व्यवस्था है।

## राष्ट्रीयता : राय

दिजेन्द्रलाल राय की राष्ट्रीयता का जो स्वरूप हमें उनके ऐतिहासिक नाटकों में उपलब्ध होता है, वह उसकी युगिन-चेतना का ही प्रतिकल है। यद्यपि उन्होंने मुगल-कालीन इतिहास से अपनी रचनाओं के कथानक लिए हैं, लेकिन उसमें सम-सामयिकता का इतना गहरा दबाव है कि उनके नाटक राष्ट्रीय नाटक बनकर रह गए। उनके महाराणा प्रताप सिंह का जीवन एक राष्ट्रीय-संघर्ष के वीर सेनानी का जीवन-वृत्त है। इस संघर्ष का परिणाम कुछ भी हो, इसकी चिन्ता किए बिना राणा-प्रताप सिंह इसमें संलग्न हैं। राणा प्रताप सिंह एक और स्वाभिमान की रक्षा का प्रश्न सामने रखता है, दूसरी ओर जन्म-भूमि के उद्धार की चिन्ता करता है। 'राणा प्रताप सिंह' नाटक में ही कुछ वराष्ट्रीय तत्वों का संयोजन करके राय ने यह बताया कि हमें राष्ट्रीय संघर्ष में एक निष्ठा से लगे रहना है। चाहे किसी भी प्रकार का अवरोध सामने आए। जीवन के बड़े-बड़े प्रलम्भ और सम्बन्धों के माझ में इस संघर्ष के मार्ग में बाधा बनकर आ सकते हैं परन्तु राणा प्रताप की तरह हमें उन सब को समझना है। राय के 'नयान' को राष्ट्रीय चेतना का एक सशक्त नाटक कहा जायगा, क्योंकि जिन कारणों से मेवाड़-ध्वस्त होता है, उनका उन्मूलन मेवाड़-उत्थान के लिए आवश्यक है। गोविन्द सिंह की वीरता संकुचित परम्पराओं और सीमित विचारों में बँधकर व्यर्थ हो जाती है। 'महाराज', धर्म व्यवस्था, और वापसी विरोध में जकड़ी हुई वीर राजपूत जाति मेवाड़ की रक्षा करने में असमर्थ है। हिन्दू की संकुचनशीलता की यही सीमा है कि गोविन्द सिंह अपनी पुत्री कल्याणी को घर से बाहर निकाल देते हैं क्योंकि वह अपने पति महाबत खाँ के प्रति पुण्य भाव रखती हैं। वास्तव में यह भारतीय संस्कृति की समन्वयशीलता के विरुद्ध है कि विचारों में समन्वय के लिए कोई स्थान ही न हो। वहीलिए मेवाड़ अपने 'महाराज' के को न समझ ही जाता है। मानवी के रूप में ऐसा

जन-जीवन में चेतना का स्वर फुंकने का प्रयास करता है। अतः इस नाटक में दो स्तर पर राष्ट्रीय उत्थान की बात उठाई गई है— एक तो संकुचित दायरों को चौड़ना, दूसरे विकसित विचारों को ग्रहण करना। इसी प्रकार दुर्गादास <sup>दुर्गादास</sup> एक ऐसा चरित्र हमारे सामने आता है जो मराठों की वीरता और क्रियाशीलता का समन्वय राजपूतों की संयमित शक्ति में करके एक सुदृढ़ राष्ट्र का स्वप्न देखता है। लेकिन उसे निराश होना पड़ता है।

अतः हम कह सकते हैं कि राय की रचनाओं में एक रूपों में राष्ट्र-हित, राष्ट्र-उद्धार, देश उत्थान की भावना निहित है। जिससे यह कहा जा सकता है कि राय एक राष्ट्रवादी लेखक थे।

### इतिहास एवं कल्पना : विभिन्न विचार

विश्व-साहित्य का एक बहुत बड़ा भाग विश्व-इतिहास का आधार लेकर रचा गया है। इतिहास और साहित्य का यह सम्बन्ध जितना पुराना है, उतना ही महत्वपूर्ण भी। हमेशा ही इतिहास ने मानव-मन को आकर्षित किया और सदा ही मानव-मन ने इतिहास के बुच को कला और आलोचना से सजा-संवार कर साहित्य का रूप दिया है। इतिहास घटित-सत्य है और साहित्य एक काल्पनिक सत्य। फिर स्वभावतः इन दोनों के सम्बन्ध से एक प्रश्न उठ खड़े होते हैं। इतिहास का कल्पना से क्या सम्बन्ध है? इतिहासकार - कलाकारों का साहित्य में प्रयोग करते समय साहित्यकार स्वतन्त्र है या घटित सत्य की रक्षा के बन्धन से बंधा रहता है? इतिहास में कल्पना की छूट कहां तक रहती है? साहित्यकार की कल्पना, साहित्य में प्रयुक्त इतिहास को कहां तक रक्षित करती है? और कहां आघात पहुंचाती है? आदि ऐसी ही एक प्रश्न हैं, जिनके ऊपर विचार किए बिना हम इतिहास और कल्पना के सम्बन्ध को समझ नहीं सकते। इन प्रश्नों को लेकर पूर्व और



भारतीय काव्य-शास्त्र में नाटक की कथावस्तु तीन प्रकार की हो सकती है—  
 'प्रस्थात', 'उत्पाद्य' और 'मिश्र'। इनमें प्रस्थात और मिश्र कथानकों में  
 इतिहास का पर्याप्त प्रयोग होता है। प्रस्थात कथावस्तु को लेकर रचना  
 करने वाले नाटककार को चाहिए कि वह कल्पना का ऐसा प्रयोग न करे  
 जिससे उसका प्रभाव नष्ट न हो जाय। लेकिन यहाँ एक और विशेष बात  
 ध्यान देने योग्य है, भारतीय-विचारधारा के अनुसार यदि नायक को  
 वादसी रूप में प्रस्तुत करने में इतिहास वादसी रूप में प्रस्तुत करने में इतिहास की  
 कोई घटना अड़चन बनती हो तो उसे हटाया जा सकता है। ऐतिहासिकता  
 की रक्षा के लिए कल्पना का प्रयोग और काल्पनिक-सत्य की प्रस्तुति के  
 लिए इतिहास की कथा का प्रयोग करना ही साहित्य के सृजन का आधार  
 है।

वरस्तु ने सर्वप्रथम इस बात का अनुभव किया कि इतिहास  
 एक घटित सत्य है, अतः वह विश्वसनीय है। यही कारण है कि कवि  
 (नाटककार) उसका आधार लेकर एक विश्वसनीय-रचना प्रस्तुत करना चाहता  
 है। इससे आगे उसने यह भी कहा कि कल्पना की एक सीमा होती है।  
 अर्थात् कल्पना का अर्थ ऐसी स्थितियों का सृजन जहाँ जो 'असम्भाव्य' हो।  
 जो घटना घटी नहीं, लेकिन घट सकती है, साहित्यिक कल्पना के लिए प्रस्तुत  
 की जा सकती है। वरस्तु के इस <sup>विचार</sup> सिद्धांत में जो विचार हैं, उनके आधार पर  
 कहा जा सकता है कि उन्होंने सृजक (नाटककार, कवि) को सम्भावित सत्य की  
 सीमा तक कल्पना करने की छूट दी है। इतिहास के परिवर्तन की बात  
 उपरोक्त कथन में भी निहित है। कभी-कभी एक ऐतिहासिक पात्र को लेकर  
 कोई रचना की जाती है। उसके चरित्र-विवरण के लिए अन्य पात्रों और  
 घटनाओं की कल्पना की जाती है। ऐसी कल्पना आवश्यक एवं उचित मानी  
 जाती है, क्योंकि उससे इतिहास को बल मिलता है।

इतिहास और कल्पना के सम्बन्ध को लेकर पश्चिम में एक और मत प्रचलित है, इस मत के अनुसार इतिहास की एक धुंधला-सा वाधार बनाकर एक साफ-सुन्दर रचना का सृजन किया जाना चाहिए। साथ ही लोक-विश्वास और परम्पराओं के अनुसार इतिहास में परिवर्तन किया जा सकता है। इस मत के अनुसार घटित सत्य को कल्पना के वाधार पर शक्ति-शाली ढंग से प्रस्तुत करना ही रचनाकार का कर्म है। परन्तु पश्चिम के ही एक विद्वान् (स्कैलिंगर) ने ज्ञात इतिहासिकता में परिवर्तन की आवश्यकता का निषेध करते हुए बताया कि इस प्रकार का कार्य रचना के प्रभाव की हत्या कर देता है, क्योंकि वह कल्पना जो जन-जीवन के विश्वास के दायरों से बाहर रहती है, विश्वसनीय नहीं हो सकती और अविश्वसनीय स्मृति प्रभावहीन होती है। यह मत भारतीय-विद्वानों से मिलता है। पश्चिम के विद्वानों को इससन्दर्भ में दो मार्गों में बांटा जा सकता है-- एक वह जो इतिहास की महत्त्व देते हैं और किसी भी परिस्थिति में कल्पना की सीमा को इतिहास सत्य से आगे नहीं मानते। दूसरे वॉट्स जो कला के क्षेत्र में इतिहास को गौण और कल्पना को मुख्य मानते हैं। परन्तु कुछ विद्वानों ने बीच का रास्ता अपना कर दोनों के सन्तुलन पर बल दिया।

इस सम्बन्ध में अंग्रेजी के विद्वान् जॉर्ज एन्थनी के विचारों का उल्लेख भी आवश्यक होगा। उन्होंने इतिहास, नाटकीय सम्भाव्यता और कलात्मकता के सम्बन्ध पर बल देते हुए यह सिद्ध किया है कि इन तीनों का उचित सम्बन्ध ही रचना में विश्वास, सहजता और रस की सिद्धि कर सकता है। इतिहास के ज्ञात और गोपनीय स्वरूप को लेकर रचना करने की बात इसलिए कही जाती है कि ऐसी स्थिति में इतिहास की सीमा संकुचित हो जाती है, जिससे पुष्कल को कभी कला के सृजन का अधिक कसर मिल जाता है। क्योंकि उसका जो एक अग्रज भाव होता है वह उसे रचना के रूप में प्रस्तुत करने में अधिक स्वतन्त्र हो जाता है, जो स्वतन्त्रतावादी विचारों ने



इस बात पर बल दिया कि स्वच्छन्द मुक्त कल्पना ही वास्तव में साहित्य का मूल आधार है<sup>१</sup>।

इतिहास और कल्पना के विषय में भारतीय एवं पश्चिमी मतों में कोई अन्तर नहीं है । दोनों मतों के अनुसार इतिहास और कल्पना की अपनी-अपनी सीमाएँ हैं और दोनों के उचित संयोग से ही रचना के सुन्दर सृजन का प्रश्न जुड़ा हुआ है । जहाँ भी यह बु सन्तुलन बिगड़ता है, वहीं रचना या तो इतिहास रह जाती है या फिर आकाशीय हो जाती है । कहने का तात्पर्य यह है कि इतिहास में कल्पना और काल्पनिक इतिहास, रचना की जीवन्तता के साधन हैं ।

इतिहास एवं कल्पना : प्रसाद

हिन्दी के इतिहासिक नाटकों की परम्परा में 'प्रसाद' प्रथम रचनाकार हैं, जिनमें इतिहास और कल्पना का कलात्मक स्तर पर समुचित और समीचीन समन्वय मिलता है। यह निश्चित है कि 'प्रसाद' से पूर्व जिन ऐतिहासिक नाटकों का अवतरण हिन्दी साहित्य में हुआ उनमें या तो इतिहास प्रमुख हो गया<sup>२</sup>। या फिर कला की रचना के लिए इतिहास की व्यवस्था दीस पड़ती है<sup>३</sup>। पौराणिक और पार्श्वगत मर्त्यों के अनुसार इतिहास घटित-सत्यों का अंश है, जिसमें कार्य-कारण सम्बन्धों के आधार पर तत्कालिक सन्दर्भों की कल्पना की जाती है। सम्भाव्यता की सीमा तक इतिहास में कल्पना का सम्मिश्रण उचित माना जाता है। 'प्रसाद' ने इसी तथ्य की दृष्टि-पथ में रहकर इतिहास की नींवपर अपने रसात्मक नाट्य-

१ छा० रा० निरन्तरतात ॥ अन्ततः "कर्मकर प्रसाद" : वस्तु और कला, दिल्ली  
१९६८, पृ० ३३० ।

२ डा० कादीशचन्द्र जोशी 'प्रवाद' के नाटकों का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक विश्लेषण, दिल्ली, १९७०, पृ० ६१ ।

प्रासाद का निर्माण किया ।

‘प्रसाद’ से पूर्व ‘नील देवी’, ‘हठी हमीर’, ‘संयोगिता स्वयंवर’, ‘महारानी पद्मावती’, ‘अमर सिंह राठौर’ आदि अनेक ऐतिहासिक नाटक लिखे गये । परन्तु ध्यान से देखने पर ‘प्रसाद’ के ऐतिहासिक नाटक इससे भिन्न प्रकार के हैं । उपरोक्त नाटकों की रचना सीधे उन कथानकों, पात्रों एवं घटनाओं से की ली है, जिनको इतिहास प्रामाणिक रूप से स्वीकार करता है और जो जन साधारण में प्रसिद्ध हैं । परन्तु ‘प्रसाद’ ने इतिहास को एक उत्सुक कलाकार की दृष्टि से देखा है, अतः उन्होंने उन्हीं पात्रों और घटनाओं को अपने नाटकों का आधार बनाया जो आ तो प्रख्यात होने के साथ-साथ अनेक दृष्टियों से आकर्षक थे या फिर जिनके विषय में इतिहास मौन है । कहने का तात्पर्य यह कि ‘प्रसाद’ के ऐतिहासिक नाटकों में हमारे देश का आन्धक तथा लुप्त इतिहास प्राप्त होता है ।<sup>१</sup> इस प्रकार ‘प्रसाद’ ने इतिहासकार होने का गुरुतर भार भी सम्हाला । इस प्रकार के पात्रों और घटनाओं को रचनात्मक स्वरूप देने के लिए ‘प्रसाद’ की अतिम कल्पना-शक्ति और संवेदनशीलता ने अद्वितीय कार्य किया है । किसी भी ऐतिहासिक नाटक की संरचना में कथानक, पात्र और वातावरण की सृष्टि का महत्वपूर्ण स्थान होता है । अतः इतिहास और कल्पना के सन्दर्भ में उनकी रचनाओं पर विचार करने के लिए उनके इन्हीं तीन पहलुओं पर विचार करना आवश्यक होगा ।

‘प्रसाद’ ने अपने ऐतिहासिक नाटकों के लिए जिन कथानकों को चुना है, उनमें कहाँ तक इतिहास-सत्य का और कहाँ तक कल्पना-सत्य का और-कहाँ-तक प्रयोग हुआ है ? इस प्रश्न पर विचार करते समय हम उनके समस्त ऐतिहासिक नाटकों के कथानकों पर दृष्टिपात करेंगे । इन नाटकों में कुछ नाटक कुछ ऐतिहासिक ईक्यात् उनका कथानक इतिहास सम्मत है, जैसे

१ ‘नाटककार प्रसाद ने इतिहास से जो सामग्री ली है, वह सामान्यतः

‘सामान्य ऐतिहासिक तथ्यों से ली है ।’

—डा० कादम्बरिणी जी : ‘प्रसाद’ के नाटकों का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक विश्लेषण, दिल्ली, २६.७.७०, पृ० ४५

‘राज्यश्री’, ‘अजातशत्रु’, ‘चन्द्रगुप्त’, ‘स्कन्दगुप्त’, ‘धुवस्तर्ग-मनी’ । इन सब के कथानक प्रामाणिक हैं । ‘राज्यश्री’ वर्धन युग की ऐतिहासिक घटनाओं और हर्ष तथा राज्य श्री जैसे ऐतिहासिक पात्रों को हमारे सामने प्रस्तुत करता है । ‘राज्यश्री’ नाटक के सभी पात्र (विकटघोष और सुरमा को छोड़कर) ऐतिहासिक हैं । ‘प्रसाद’ ने इस नाटक की भूमिका में कहा है कि ‘विकटघोष और सुरमा, यद्यपि ऐतिहासिक पात्र नहीं हैं, परन्तु चीनी-यात्री का एक डाकू से पकड़े जाने का उल्लेख मिलता है’<sup>१</sup> । ‘यहाँ एक बात की ओर संकेत कर देना आवश्यक है कि ‘प्रसाद’ ने उन स्थलों के लिए जहाँ इतिहास में कोई उल्लेख नहीं या फिर किसी पात्र का केवल उल्लेख मात्र है किन्दन्ती, लौकमत, पुराण आदि इतिहास के उत्सर्गों का स्वतन्त्र प्रयोग किया है ।

‘राज्यश्री’ नाटक की घटनाएँ ऐतिहासिक हैं, फिर भी ‘प्रसाद’ ने उन्हें इस प्रकार से संयोजित किया कि राज्यश्री की महानता, उदारता, पति-परमपूज्यता, क्षमा-शीलता, दानप्रियता और त्याग-भावना सुसंरित हो सकें । साथ ही इस महान चरित्र के विकास के लिए ही ‘प्रसाद’ ने घटनाओं के संयोजन में अपनी कल्पना-शक्ति का प्रयोग भी किया । प्रथम अंक में ‘प्रसाद’ मुख्य पात्रों के लिए पृष्ठभूमि तैयार करते हैं, जो उनकी कल्पना-शक्ति का ही परिणाम है । प्रथम अंक में बड़े नाटकीय ढंग से एक ऐतिहासिक घटना घटती है— गृह वर्मा की मृत्यु और देवगुप्त मालव-नरेश का कदम देश में दुर्ग में प्रवेश तथा राज्यश्री को कैद करना ।

दूसरे अंक में ऐतिहासिक आधार पर कथानक आगे बढ़ता है।

‘राज्यश्री बन्दी बनाई जाती है तथा राज्यवर्धन की मौत से हत्या की जाती है और देवगुप्त की मृत्यु हो जाती है । तीसरे अंक में राज्यश्री को बचाने के लिए और वर्मा नरेश की हत्या का बदला लेने के लिए हर्षवर्धन उदर से जाता है । वह समस्त विषमताओं को अपने बल और शौर्य से शान्त करके राज्यश्री को मृत्यु से बचाता है । दूसरी तरफ नाटकीय हर्ष और चालुक्य राजा

पुलकेशिन की ऐतिहासिक मैत्री को कल्पना के आधार पर बड़ा सुन्दर राष्ट्रीय रूप प्रदान करता है। हर्ष राष्ट्रीय कमजोरियों पर विजय प्राप्त करना चाहता है, शक्तिशाली राजाओं से उसका विरोध नहीं। अन्तिम अर्थात् चतुर्थ अंक में 'राज्यश्री' नाटक का कथानक उसी अध्यात्मिकता और उमरसता की ओर जाता है, जिसे 'प्रसादान्त' कहते हैं। इस अंक में हर्ष और विशेषकर राज्यश्री की विस्थापन दानशीलता और उदारता का वर्णन है। प्रयाग का महादान होता है और हर्ष धर्मराज्य की स्थापना होता है।

'कजातशत्रु' नाटक के लिए 'प्रसाद' को अधिक कल्पना करने की आवश्यकता नहीं पड़ी। कजातशत्रु इतिहास-काल का प्रथम भारतीय सम्राट हुआ है। इसी महान सम्राट के जीवन की जैसी स्थिति ने लेखक को आकर्षित किया। कजात अपनी कठोरता और कट्टरता के लिए इतिहास-प्रसिद्ध था। उसके चरित्र का विकास धीरे-धीरे उस परिवर्तन तक होता जो उसके अन्दर प्रेम, सेवा, सहानुभूति और त्याग के भावों को संचार के कारण होता है। इस नाटक की कच्ची सामग्री बौद्ध साहित्य, कथासरित्सागर और उस युग से सम्बन्धित साहित्य से ली गई है। इन सब प्रकार के साधनों में अनेक निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। बौद्धों ने उन व्यक्तियों को कठोर और नीच दिखाने का प्रयास किया जो बौद्ध-धर्म विरोधी थे। साथ ही जो व्यक्ति बौद्ध धर्मी थे, उनका अतिरंजित वर्णन किया है। उसी प्रकार की विषमताएं अन्य जनाओं में भी मिलती हैं। नामों के विषय में भी इसी प्रकार की विभिन्नताएं हैं। 'प्रसाद' ने कच्ची सामग्री का तर्कपूर्ण प्रयोग किया है। इस नाटक का कथानक बहुत कुछ इस बात पर केन्द्रित हो जाता है कि कजातशत्रु जैसा अन्यायपूर्ण व्यक्ति भी संपूर्ण और परिस्थितियों के वश परिवर्तित हो सकता है। इस नाटक में युगिन-स्थिति का बड़ा सुन्दर वर्णन किया गया है जब बौद्ध धर्म और उसके विरोधियों में किस प्रकार की सींचा-तानी चल रही थी। उसका वर्णन करा कर 'प्रसाद' ने नाटक की ऐतिहासिकता को और भी गहरा कर दिया है। वास्तव में स्थिति यह है कि उनके नाटक

इतिहास की ज्वहेलना नहीं करते, बल्कि कल्पना का सौन्दर्य ही उन्हें इतिहास के शुद्ध अस्तित्व से साहित्य की सरस-विधा के क्षेत्र में ले जाता है। अजात और बाजिरा का प्रेम-भाव और उन दोनों का सरस मिलन कल्पना-सुसुत होते हुए भी एक अत्यन्त शक्तिशाली और ऐतिहासिक लगता है।

इसी प्रकार 'प्रसाद' ने 'चन्द्रगुप्त', 'स्कन्दगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' आदि नाटकों के कथानकों में भी इतिहास और कल्पना का सम्बल उपस्थित किया है। ऐतिहासिक कथा साज-सज्जा के लिए कल्पना की पच्चीकारी और रंगों का प्रयोग करके 'प्रसाद' ने कलात्मक नाट्य-कृतियाँ प्रस्तुत की हैं। 'चन्द्रगुप्त' में जहाँ एक ओर 'प्रसाद' ने यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि वह एक महान् सनातनता का सुयोग्य, वीर पुत्र था वहाँ कानैलिया और चन्द्रगुप्त के स्नेह सम्बन्ध से उस चरित्र के आन्तरिक कोषों में भी फाँका है। इसी प्रकार स्कन्द और देवसेना, चन्द्रगुप्त और मालविका, चाणक्य और अश्वमेध सुवासिनी, कौमा और शतराज, चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के प्रणय सम्बन्धों को दिखाकर उन्होंने अपनी उर्वर कल्पना की शक्ति और सीमा का प्रमाण दिया है। उन्होंने अपने ऐतिहासिक कथानकों में जो कल्पनार्थ की हैं, उनसे या तो इतिहास को बल मिलता है या फिर इतिहास में प्राणों का संचरण होता है। जैसे शकटार की काल्पनिक कथा का संयोजन नन्द की कुपात्रता के प्रदर्शन के लिए महत्वपूर्ण है। अतः इस इतिहास की सम्भाव्यता से सम्मत कल्पना कहा जायगा। 'ध्रुवस्वामिनी' की मन्दाकिनी एक सशक्त राष्ट्रीय चरित्र है जब कि इतिहास इस पात्र की इस अपूर्व शक्ति के विषय में मौन है। कहने का तात्पर्य यह है कि 'प्रसाद' ने यथा सम्भव इतिहास की रक्षा की। अतः कल्पना का प्रयोग उन सीमित दायरों में सीढ़ी होकर किया जाता है जहाँ पर इतिहास की हत्या की हो सकती थी।

हम देख चुके हैं कि 'प्रसाद' ने अपने ऐतिहासिक नाटकों के कथानकों में काल्पनिक अंशों का प्रयोग किया। उनकी कल्पना इतिहास के सत्य को सौन्दर्य देने का महत्वपूर्ण कार्य करती है। मानवीय भावों, परिस्थितियों एवं विचारणाओं के आधार पर सही उनकी कल्पना ऐतिहासिक सम्भाव्यता की सीमा में रहती है। उसी प्रकार नाटकों के पात्रों की रचना भी प्रसाद ने कल्पना के आधार पर की है। हम उनके नाटकों की भूमिका में एक सचेत अन्वेषक की तर्कशीलता देखते हैं। उसी के आधार पर 'प्रसाद' ने ऐतिहासिक-पात्रों का चयन कर उन्हें अपनी रचनाओं में स्थान दिया। उनके स्वभाव, संस्कार और परिस्थितियों के आधार पर उनकी स्वाभाविक व्याख्या की है, परन्तु कभी-कभी कथानक और पात्र के ऐतिहासिक सत्य को प्रस्तुत करने के लिए उन्हें काल्पनिक पात्रों की अवतारणा भी करनी पड़ी है, जैसे राज्यश्री की उदारता को प्रमाणित करने के लिए विकटघोष और भुवस्वामिनी की जागरूकता को बल देने के लिए कौमा की। उनके सभी ऐतिहासिक नाटकों में अधिकतर ऐतिहासिक पात्र ही हैं। फिर भी 'अज्ञातसमुद्र' का विदूषक, 'चन्द्रगुप्त' की मालविका, 'स्कन्दगुप्त' की देवसेना, पिण्या, 'चन्द्रगुप्त' का दाण्डायन, सुवासिनी आदि जैसे चरित्र काल्पनिक हैं। इन चरित्रों की सृष्टि में 'प्रसाद' की कल्पना का लक्ष्य यही रहा कि उससे या तो किसी ऐतिहासिक सत्य का उद्घाटन हो या मानवात्मक सौन्दर्य का विकास हो अथवा कथा का विकास हो, इस प्रकार हम स्पष्ट रूप से कह सकते हैं कि 'प्रसाद' ने इतिहास को हमारे सामने प्रस्तुत करने के लिए जैसा सुन्दर चरित्रों एवं घटनाओं की कल्पनाएँ की हैं।

जहाँ तक और 'प्रसाद' ने अपने नाटकों में जैसा पात्रों की सृष्टि अपनी स्वतन्त्र कल्पना के आधार पर की वहीं दूसरी ओर ऐतिहासिक पात्रों की प्रस्तुति में भी अपनी स्वतन्त्र कल्पना का प्रयोग किया। जैसे 'अज्ञातसमुद्र' के कृष्ण जीवन को 'प्रसाद' की कौमलता ने मानवीय गुणों से संचित नहीं होने दिया। समय आगे बढ़ कर वह परिवर्तित होकर



पूर्ण मानव बन जाता है। इसी प्रकार उन्होंने 'छन्दोग' के इतिहास प्रसिद्ध चाणक्य को कौरा पत्थर और अतिमानव होने से बचा लिया, उसमें अतुराग और वैराग्य की भावनाओं का रंग भर उसे एक सजीव पुरुष बना दिया। जिसमें हृदय और बुद्धि दोनों का समन्वय है। 'प्रसाद' का हृदय विशाल था। उनका करुणा और दया में गहरा विश्वास था। अतः उनके कठोर से कठोर चरित्र भी मानवीय सम्भावनाओं के दायरे में रहते हैं। उनके पात्र कभी-कभी स्कान्त में बड़ा मार्मिक आत्मविश्वास करते हैं। 'प्रसाद' की चरित्र (पात्र) सम्बन्धी धारणा यह भी है कि वे कभी-कभी ऐतिहासिक नामों के स्थान पर काल्पनिक नाम देकर इतिहास-पात्रों की प्रस्तुति करते हैं, जैसे सिल्यक्स की दुहिता का उल्लेख इतिहास में मिलता है, उसकी शादी चन्द्रगुप्त से हुई, यह भी इतिहाससत्य है, परन्तु उसका काल्पनिक नाम 'प्रसाद' का है। इसी प्रकार नन्द की दुहिता का उल्लेख भी मिलता है, लेकिन उसका नाम कल्याणी 'प्रसाद' की कल्पना का परिणाम है। ऐसे स्थानों पर नामों की उचित कल्पना लेखक की महानता है, जिसका निर्वाह 'प्रसाद' ने मही प्रकार किया है।

कल्पना-प्रसूत पात्रों में कलका, सिंहरण, मालविका, देवसेना, कोमा, सुमति, कमाला, विजया आदि प्रमुख हैं। ये सभी पात्र अपने-अपने चारित्रिक गुणों के कारण पाठकों के हृदय-पटल पर सदा सर्वदा के लिए अंकित हो जाते हैं। मालविका का युव प्रणय और सहज वल्लिदान जीवन की उच्च चरम स्थिति का चोखन चित्रण करता है। इसी प्रकार कलका का राष्ट्र-प्रेम, सिंहरण का वायस-वीरत्व, देवसेना का त्यागमय अतुराग भाव कोमा का अन्त-वासी-प्रेम, आदि अपने-आप में विशिष्ट जीवन्त कल्पनारं हैं। इन काल्पनिक-चरित्रों का निर्माण 'प्रसाद' के विशाल हृदय की ही देन है। 'प्रसाद' के हृदय में मानव-प्रेम, राष्ट्र-प्रेम और विश्व-प्रेम की त्रिज्या बहती थी, उसी त्रिज्या की कुछ झलकी हुई हुई इन पात्रों के सामने दिखाई देती हैं। इन पात्रों का कभी नाटक के ऐतिहासिक पात्रों को भूल दिखाना,

उन्हें सन्तुलित करना और उनके लिए वादशे उपस्थित करना है। यही 'प्रसाद' की चरित्र सम्बन्धी ऐतिहासिकता और कल्पना है। इनके ऐतिहासिक पात्र जहाँ इतिहास की सच्चा का आभास कराते हैं, वहाँ जीवन की वास्तवाओं की रक्षा भी करते हैं। और उनके कार्पनिक चरित्र जहाँ वादशे की स्थितियाँ प्रस्तुत करते हैं, वहाँ मौलिक सत्यताओं का महत्व भी दर्शाते हैं। उनके नाटकों के चरित्रों में ऐतिहासिक चरित्र तथा कल्पना और कार्पनिक चरित्र तथा इतिहास का सुन्दर समन्वय पाया जाता है।

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' की कल्पना, इतिहास के अन्तराल को भरने के लिए तथा उनका इतिहास कार्पनिक चित्रों को विश्वसनीय बनाने के लिए क्रियाशील है। उनके नाटकों में इतिहास और कल्पना का समन्वित समन्वय देखने को मिलता है।

इतिहास एवं कल्पना : राय

लेखक हमारे समाज तथ्य का विवरण मात्र प्रस्तुत नहीं करता, बल्कि अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति भी करता है। इस बात को स्वीकार करना पड़ेगा कि इतिहासकार और साहित्यकार में बहुत बड़ा अन्तराल होता है। इतिहासकार तथ्यों और तर्कों के आधार पर घटना का काल-क्रमानुसार विवरण प्रस्तुत करता है, यद्यपि उसे भी अपनी स्वतन्त्र चिन्ता का सहारा लेना पड़ता है, लेकिन वह किसी तथ्य को स्वतन्त्र रूप में प्रस्तुत नहीं कर सकता। उसका चिन्तन किसी और हुए अर्थ या संदिग्ध स्थलों को खोजने का प्रयास होता है। वह स्थापक नहीं हो सकता। साहित्यकार जहाँ एक ओर इतिहास का बोध कर सकता है, वहाँ दूसरी ओर वह इतिहास के अभाव में स्वतन्त्र कल्पना का आश्रय ले सकता है। प्रश्न उठता है कि कल्पना की यह स्वतन्त्रता क्या साहित्यकार को किसी सीमा में बाँधती है? इस विषय में दो मत हो सकते हैं— एक तो यह कि इतिहास को आधार मानकर कल्पना वाले लेखक को इतिहास के घटित सत्य की रक्षा करनी चाहिए, अतः उसकी कल्पना का क्षेत्र इतिहास की

सीमाओं में निबद्ध होना चाहिए, ऐसी स्थिति में लेखक की स्वतन्त्र सत्ता पर इतिहास के जंकश को स्वीकार किया जाता है। दूसरा विचार यह है कि रचना लेखक की भावनाओं का प्रतिबिम्ब होती है, अतः इतिहास को उरा कल्पना के समान गौण समझा जाना चाहिए जो लेखक की भावनाओं की अभिव्यक्ति का साधन है। उक्त दोनों ही विचारों में दोष है। इस विषय में पहले ही कहा जा चुका है। स्क के अनुसार कल्पना को अत्यधिक महत्व दिया गया है, जिससे रचना में इतिहास-दोष आ जायगा। दूसरी विचारधारा के अनुसार इतिहास को इतना अधिक महत्वपूर्ण माना गया कि रचना की कलात्मकता का उसके समक्ष कोई जगह ही नहीं रह जाता। ऐसी स्थिति में असन्तुलित रचना न साहित्य होती और न इतिहास। अतः विद्वानों ने इतिहास और कल्पना के उचित सामंजस्य पर आधारित रचना को ही उत्तम माना है।

ऐतिहासिक रचनाकार को सृजन के समय इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उसकी कृति में कम-से-कम इतिहास की मुख्य घटनाएँ एवं पात्र अवश्य रहने चाहिए। यदि ऐसा नहीं होगा तो रचना अपना प्रभाव खो देगी। क्योंकि इतिहास एक घटित सत्य है, उससे सभी परिचित होते हैं। इस घटित सत्य में टूट फूट की गुंजाइश नहीं होती। जो इसमें परिवर्तन

करता है वह रचनाकार अपनी कृति को प्रामाण्यहीन बनाता है। राय के नाटकों का आधार भारत का आज़ादी का इतिहास है। इसके विषय में हमें प्रामाणिक व्योरा प्राप्त है। अतः इसमें कल्पना का अधिक अवसर नहीं। राय के नाटकों में जो घटनाएँ और पात्र अवतरित हुए हैं, वे लगभग सभी प्रामाणिक हैं। राय इस तथ्य को समझते थे कि इतिहास में उलट-फेर करके रचना प्रस्तुत करने का कोई जगह नहीं। अतः उन्होंने 'राजा प्रताप सिंह', 'दुरोध', 'लखनऊ', 'मेवाड़-पत्तन', 'गोदावरी' नाटकों को आज़ादी का इतिहास के आधार पर प्रस्तुत किया। 'मीन', 'लखनऊ', 'सीता' के विषय में यह इतिहास कुछ नहीं कहता, लेकिन ये नाटक आज़ादी में प्रसिद्ध

पात्रों--मीमांसा, जहिल्या, सीता पर आधारित हैं। इन पात्रों के लोक-प्रचलित रूप को इतिहास से भी अधिक प्रामाणिक मानना चाहिए, क्योंकि इनके विषय में किसी स्वतन्त्र धारणा को स्थान नहीं है। अतः राय के सभी ऐतिहासिक नाटक (अन्वयिक भी) शुद्ध ऐतिहासिक हैं।

उपरोक्त विवरण के आधार पर राय के नाटकों को साहित्य कहना उचित न होगा, क्योंकि वे शुद्ध ऐतिहासिक हैं। परन्तु शुद्ध ऐतिहासिक होते हुए भी राय के नाटकों में कलाकृतियाँ हैं। कला की सीमा को इतिहास कभी नहीं बाँध सका। वह मुक्त होती है। अपनी अभिव्यक्ति में कला पूर्ण स्वतन्त्र होती है, परम्पराओं, ऐतिहासिक तथ्यों और विचार-धाराओं के बन्धन उसकी स्वतन्त्र अभिव्यक्ति के साधन होते हैं। एक ऐतिहासिक रचनाकार की स्वतन्त्र अभिव्यक्ति है। इतिहास तो उस अभिव्यक्ति का साधन मात्र है। इसी प्रकार राय की रचनाओं के विषय में भी कहा जा सकता है। उनमें इतिहास का कठोर बन्धन इसलिए है कि उससे अभिव्यक्ति अधिक प्रभावकारी हो सके। राय ने अपनी रचनाओं में इतिहास की शुद्धता की रक्षा अवश्य की लेकिन फिर भी उनमें कल्पना का पर्याप्त प्रयोग हुआ है।

इतिहास और कल्पना के कलात्मक संयोजन में सम्भाव्यता कौम हत्वपूर्ण माना जाता है। इतिहास कुछ तथ्यांशों, नामों एवं स्थानों का उल्लेख मात्र करता है इसके बाहर उसका क्षेत्र नहीं। अतः उसमें प्राणवत्ता का नितान्त अभाव होता है। इतिहास की इस जीवन-शून्यता को साहित्यकार अपनी कल्पना से प्राण देता है। जो घटित है, उसके कारणों की संभावना जो वस्पष्ट है, उसकी स्थिति की सम्भावना तथा जो अप्रामाण्य है उसकी पूर्णता की सम्भावना कलाकार कर सकता है। साधारण जीवन में जब हमें कोई बहुरी बात मिलती है तो हम उसकी पूर्णता के लिए अन्वेषण करते हैं यह वही सम्भावना है। साहित्यकार कल्पना करने की स्वतन्त्रता कलाकार को होती है। वह अपने कल्पनों के आधार पर इतिहास के घटित सत्य को प्रस्तुत कर सकता है। कोई कारण सम्भव पर आधारित सत्य ही इतिहास है।

इतिहास सत्य बताता है और कार्य-कारण का सम्बन्ध कलाकार । सम्भावना का अर्थ यही है कि सामाजिक को नाटकों की घटनाओं में अनौचित्य न लगे नहीं तो रचना प्रभावहीन हो जायगी । जहाँ इतिहास चुप रहता है वहाँ, उसके सोर हुर सत्य की सम्भावना की जाती है । राय ने इस प्रकार की सम्भावना के आधार पर अनेक स्वतन्त्र कल्पनाएँ कीं जैसे 'राणा प्रताप सिंह' में भावना-त्मक प्रणय की विशालता और उदात्ता को प्रदर्शित करके के लिए मेहरउन्निष का शक्ति से स्नेह । इसी प्रकार 'मेवाड़ पतन' में मानसी की कल्पना विश्व-प्रेम के प्रतीक रूप में की गई है । पाषाणी और इन्द्र के सम्बन्ध को नर रूप में प्रस्तुत करके लेखक ने अपनी कल्पना-शक्ति की सीमा स्थापित कर दी है । औरंगजेब का ऐतिहासिक चरित्र गुलनार की छाया में ढबकर नया रूप धारण करता है<sup>१</sup> । जहाँगीर के चरित्र की भी लेखक ने नवीन कल्पना की है<sup>२</sup> । इस प्रकार अपनी कल्पना-शक्ति के आधार पर इतिहास-चरित्रों और घटनाओं को लेखक ने बदल डाला । ऐसा करने में उन्हें इतिहास की जवहेलना नहीं करनी पड़ी, वरन् घटनाओं का संयोजन कुछ इस प्रकार हुआ कि पात्रों के नए रूप उभर कर हमारे सामने आए । महावत खाँ, शक्ति सिंह, नूरजहाँ, शाहजहाँ औरंगजेब वगैरह ऐसे पात्र हैं, जिनके विषय में एक नई दृष्टि प्राप्त होती है । यह राय की कल्पना का ही परिणाम है ।

कथा-संयोजन में भी राय कई स्थानों पर ऐसी कल्पनाएँ की हैं, जिससे कथा में झुंझल बना रहे । ऐसा करने के लिए उन्होंने अप्रत्याशित कथा-अंशों की कल्पना की है, जैसे 'गोदावरी' नाटक में युवराज बजित सिंह की रक्षा का भार कासिम को दिया जाता है । प्रेक्षक बड़ी उत्सुकता से यह देखता रहता है । : जल्मान होकर कासिम : सल्मान बादशाह के विरुद्ध

१ दृष्टव्य — 'गोदावरी'

२ " — 'नूरजहाँ'

यह उत्तरदायित्व पूरा करता है या नहीं। सिंह-विजय में रानी का विजय की हत्या का घट्यन्त्र भी कथा में औत्सुक्य तत्त्व भरता है। इस प्रकार की कल्पना से इतिहास की मुख्य कथा पर कोई आघात नहीं पहुँचाता, वरन् उसकी सक्रियता को और तीव्र कर देता है।

रस की दृष्टि से मीराय के इतिहास में काल्पनिक तत्वों का समावेश हुआ। मुख्य कथा की वृत्ति गम्भीरता को सन्तुलित करने के लिए उन्होंने कुछ हास्य-प्रधान कथा प्रसंगों की कल्पना की है। जैसे शाहजहाँ में शुजा और पियारा, सिंह-विजय में उत्पल वर्ण 'मीर' में बीवर राज, ताबाण ने में चिरजीव आदि के कथा-प्रसंग ऐसे ही हैं। इस प्रकार की कल्पना में राय ने जीवन के गूढ़ रहस्यों का विश्लेषण किया है।

राय एक मनुक कवि थे। अतः इतिहास की घटनाओं को अपने नाटकों का आधार बनाकर उन्होंने यह भी अनुभव किया कि उनकी भावनाओं को इतिहास के सत्य से सम्प्रबोधनीयता नहीं मिल सकती है। अतः उनके नाटकों में कुछ ऐसे पात्रों की सृष्टि की गई है जो ऐतक की कोमल भावनाओं के प्रतीक हैं, जैसे ईरा, मेहरान्निशा, दौलतउन्निशा (राणा तापसिंह) हाया, डेलन (चन्द्रगुप्त) मानसी (मेवाड़-पतन) लैला, शहरयार, तादिबा (दुरजहाँ) कुवेणी (सिंह-विजय) आदि। ये पात्र अनन्त कोमल भावनाओं से भरे हैं जो विकृत संघर्षों में भावनात्मक सन्तुलन का प्रयास करते हैं। ये पात्र ऐतक की आन्तरिक संवेतना के प्रति स्पष्ट भी हैं। इन सब की दृष्टि सौन्दर्यवादी है इसीलिए ये प्रायः उकाव्योचित्यों में बोलते हैं<sup>१</sup>।

उदाहरण: हम यह देखते हैं कि राय ने नाटकों के बहिकार का बड़ी सज्जानी से उपयोग किया। इतिहासिकता में कल्पना

१. 'संस्कृत' : 'सिंह-विजय' : १, १०१-१०४  
 'ताबाण प्रवास' : २२ : १, १०६-१०७



और कल्पना में ऐतिहासिक का समुचित मिश्रण करके उन्होंने ऐसी रचनाओं की प्रस्तुति की जो ऐतिहासिक भी हैं और काल्पनिक भी । सम्भाव्यता के आधार पर उन्होंने अपने इतिहास में कौन-कौनसे प्रसंगों को अभिव्यक्त किया । उनकी कल्पना इतिहास पर बाधात न करके और उसे अधिक गहरा बना देती है और उनका इतिहास क्लृप्त सत्य को न दबा कर अभिव्यक्त होता है । राय के नाटक इतिहास और कल्पना के जलात्मक संकलन हैं ।  
काले परिच्छेदों में इस तथ्य पर अधिक विस्तार से विचार किया गया है ।

परिच्छेद ० ४ ४

रंगमंच : गीत : भाषा : 'प्रसाद' और राय

• रंगमंच : 'प्रसाद' और राय

• गीत : 'प्रसाद' और राय

• भाषा : 'प्रसाद' और राय

‘रंगमंच की परिकल्पना समस्त नाट्य-विधा के मूल में निहित है ।’

## रंगमंच : गीत : भाषा : 'प्रसाद' और राय

### रंगमंच : 'प्रसाद' और राय

रंगमंच की परिकल्पना समस्त नाट्य-विधा के मूल में निहित है । अतः नाट्य-शिल्प और नाट्य-वर्गों की समस्त स्थापनाएं रंगमंच को ध्यान में रखकर की जाती रही हैं । साहित्य की अन्य विधाएं उपन्यास, कहानो, निर्बंध, संस्मरण आदि जहां पठ्य हैं, वहां नाटक इन सबसे भिन्न है । रंगमंच की मर्यादाओं सीमाओं और स्थितियों से उसका सीधा सम्बन्ध है । रंगमंच के महत्व को रेखांकित करने की आवश्यकता न समझते हुए यह कह देना ही पर्याप्त होगा कि नाटक का मूल्यांकन उसकी रंगमंचीय सफलता-असफलता पर आधारित है । अतः किसी भी नाटककार की कृतियों का विश्लेषण और मूल्यांकन रंगमंच के सन्दर्भ के बिना सम्पूर्ण नहीं कहा जा सकता । 'प्रसाद' और राय दोनों लेखक ही अपने-अपने क्षेत्रों में सफल एवं प्रभावशाली नाटककार माने जाते हैं । अतः दोनों के नाट्य साहित्य को रंगमंच के परिच्छेद में देखना भी समीचीन जान पड़ता है ।

सुग-चेतना के साथ-साथ रंगमंच का रूप और स्वभाव भी परिवर्तित होता रहता है । ऐतिहासिक तथ्यों पर इस बात को और भी स्पष्ट रूप में समझा जा सकता है । रंगमंच की परिकल्पना प्रत्येक युग के स्तर, उसकी चेतना, उसके परिवेश से सम्बन्धित रहती है । अतः उसकी सफलता-असफलता भी युगीन संदर्भ ही कहा जायगा । भारत के संस्कृत साहित्य में प्रेक्षागृह की संरचना और रंग-निर्देशों का स्पष्ट उल्लेख मिलता है, इस सम्बन्ध में भारत के मत का

उल्लेख करते हुए डा० श्यामसुन्दरदास ने कहा कि उनके अनुसार तीन प्रकार की रंगशालाएं होती थीं-- विकृष्ट, चतुरस्र और व्यस्त । इनकी विभिन्नता का सम्बन्ध इनकी निर्माण-शैली से है । समय-समय पर भारतीय रंगमंच विदेशी प्रभाव भी ग्रहण करता रहा है । इस प्रकार इनके युगीन परिवर्तन के अनेक स्वरूपों को देखा जा सकता है । लौकिक जीवन में यद्यपि रंगशालाओं का वैज्ञानिक पद्धति का अभाव है, लेकिन रंगमंच के अनेक रूप वहां देखे जा सकते हैं। जैसे स्थायी, अस्थायी रंगमंच । स्थाई रंगमंच प्रायः मन्दिरों में निर्मित किए जाते थे, जिनपर धार्मिक प्रस्तुतियां की जाती थीं । लेकिन अस्थाई रंगमंच का निर्माण समय और स्थान के अनुसार कर लिया जाता रहा है । आज भी लौकिक जीवन में दशहरा के अवसर पर रामलीला और जन्माष्टमी के अवसर पर रास लीलाओं की प्रस्तुति के लिए अस्थाई रंगमंचों की स्थापना की जाती है । इसी तरह बंगाल में 'यात्रा', हरयाणा में 'स्वांग' और गुजरात में 'भवाई' लोक-नाट्य-शैलियों का सम्बन्ध भी अस्थाई रंगमंच से ही है । आ-निककाल में पारसी रंगमंच की स्थापना भारतीय नाट्य-इतिहास में एक नवीन घटना है । मानव-रुचि की विकृत सम्भावनाओं को प्रश्रय देने वाले इस रंगमंच को अस्थाई-लोक-रंगमंच ही कहना उचित होगा, क्योंकि इस रंगमंच का सम्बन्ध किसी एक स्थान से नहीं होता । 'इन्दर सभा' की परम्परा के रूप में पारसी-रंगमंच का उल्लेख हम पिछले परिच्छेदों में कर चुके हैं । यह रंगमंच जन-जीवन में नाट्य-रुचि जगाने का उत्तरदायित्व का निर्वाह तो कर रहा था, परन्तु इससे जन-मानस की पारम्परिक भावनाओं को ठेस पहुंचती थी, क्योंकि इसका उद्देश्य विकृत स्थितियों को प्रस्तुत करके आकर्षक नाट्य-व्यतारण करना था । धनौपाजैन इसका प्रथम और अन्तिम उद्देश्य था । यद्यपि इस परम्परा के दोषों के कारण बहुत बार इसका विरोध हुआ, लेकिन अपने युगीन भावों के कारण इसकी स्थापित किसी नवीन परम्परा में नहीं पाई । बंगाल में 'यात्रा' का प्रभाव अत्यधिक था । कुछ मैदान में कुछ मंच पर 'यात्रा' लोक नाटक की प्रस्तुति की जाती थी । नीति-प्रधान नाट्य होने के कारण इसमें अपना विशेष

‘प्रसाद’ के नाटकों को लेकर विद्वानों में पर्याप्त मत-वैमिध्य है । कुछ विद्वानों ने स्पष्टरूप से कहा है कि उनके नाटक रंगमंच के लिए नहीं, पढ़ने के लिए हैं । वास्तव में यह कौड़ी आरोप नहीं है । हमें इस सत्यता का सामना करना होगा कि हिन्दी नाट्य-साहित्य के एक महान् संरक्षक ‘प्रसाद’ का रंगमंच से तनिक भी सम्पर्क नहीं था । रंगमंच के अनुपलब्ध के अभाव में ‘प्रसाद’

२      "      :      "      "      "      पु०४६८

के नाटक कुछ ऐसी अवांछनीय सामग्री से भर गया है, जिससे वे जटिल एवं दुर्बल हो गए हैं। राय के नाटकों का 'प्रसाद' पर पर्याप्त प्रभाव देखा जा सकता है। परन्तु न जाने क्यों, उन्होंने राय की रचनाओं से रंगमंच की स्थितियों का प्रभाव ग्रहण नहीं किया। राय के नाटक ऐतिहासिक होते हुए भी 'प्रसाद' की तरह अनेक घटनाओं और अनेक पात्रों की भीड़ से भरे हुए हैं। इसका कारण यह है कि राय का सम्बन्ध रंगमंच से था, अतः व्यावहारिक रूप से वे इस बात को समझते थे कि नाटकों की घटनात्मक जटिलता उसको प्रभावहीन बना देती है। 'प्रसाद' के नाटकों में अनेक घटनाओं का जमघट रहता है। उनके 'चन्द्रगुप्त' नाटक में अनेकों कथारं साथ-साथ चलती हैं, जैसे सिकन्दर-सैल्युकस सम्बन्धी, अलका, सिंहरण सम्बन्धी, चन्द्रगुप्त-मालविका सम्बन्धी, नन्द सम्बन्धी, पर्वतेश्वर सम्बन्धी, अनेक आकर्षक घटनाएं। इन सभी घटनाओं में नाटक की सम्पूर्णता का अंश निहित है, अतः इनको छांटना नहीं जा सकता। ऐसी स्थिति में यह सम्भव नहीं होता कि किसी कथा को उसमें से निकाला जा सके और सब घटनाओं के कारण रस-निष्पत्ति में बाधा पड़ती है। राय के नाटकों में इस प्रकार का दोष नहीं है। उन्होंने सदैव इस बात का ध्यान रखा कि मुख्य कथा सीधी और स्पष्ट होनी चाहिए, जिससे सम्मानजनक उसको सरलता से ग्रहण कर सके। उनके 'चन्द्रगुप्त' - 'राणाप्रताप सिंह', 'तुरजहा', 'शाहजहा' आदि नाटकों में एक प्रमुख कथा-प्रवाह रहता है। प्रासंगिक रूप से जो कथारं वादि हैं, उनसे मुख्य कथा के प्रवाह में व्यवधान नहीं पड़ता। 'प्रसाद' के कथानकों में यह उलझन इसलिए खड़ी हुई कि उनका इतिहास से बेहद लगाव था। वे इतिहास का अन्वेषण करना चाहते थे। अतः एक युग की अनेक सम्बन्धित घटनाओं को वे छोड़ न सके। दूसरे अपनी मायुक्तता और कल्पना के कारण उन्होंने काल्पनिक घटनाओं और पात्रों की योजना भी कर डाली, जैसे सुरमा और विकट घोष सम्बन्धी सनमर घटनाएं और देवसेना तथा विजय की चारित्रिक कल्पनाएं<sup>२</sup>। उनके अन्य नाटकों में भी ऐतिहासिक सत्य और

१ दृष्टव्य : 'राज्यवी'

२ , , : 'सन्तगुप्त'



काल्पनिक सत्य की अभिव्यक्ति के लोभ के कारण घटनाओं की अधिकता हो गई है । इस सन्दर्भ में राय को अधिक सफल कलाकार कहा जायगा ।

चरित्र-योजना का रंगमंच से गहरा सम्बन्ध है । चूंकि रसात्मक सम्प्रेषणीयता का प्रश्न चरित्रों से जुड़ा हुआ है । अतः चरित्रों की प्रस्तुति के लिए लेखक को सावधानी है काम लेना चाहिये । जो लेखक पात्र-योजना के प्रति उदासीन हो जाता है, उसके नाटक रंगमंच की दृष्टि से सफल नहीं कहे जा सकते हैं । नाटक में यथासम्भव कम पात्र होने चाहिये, क्योंकि पात्रों की भीड़ में सामाजिक की स्फूर्ति बंटकर खो जाती है ।

'प्रसाद' रंगमंच से दूर होने के कारण इस दोष से भी नहीं बच सके । उनके नाटकों में कहीं-कहीं तो पात्रों का अच्छा सासा मेल लग जाता है । बीस से तीस की संख्या में पात्रों की अवतारणा करके 'प्रसाद' ने अपने नाटकों को रंगमंच के लिए असफल बना दिया<sup>१</sup> । यद्यपि 'प्रसाद' के नाटकों में एक मुख्य पात्र रहता है जो कथा का केन्द्र होता है । परन्तु अन्य पात्र भी कम महत्वपूर्ण नहीं होते । जैसे 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द से भी आकर्षक पात्र देवसेना हो गई है । ऐसी स्थिति में पात्रों का रागात्मक सम्बन्ध किसी एक पात्र में प्रश्रय न पाकर रसहीनता की दशा को पहुँच जाता है । 'राय' के नाटकों का बंगला के पारस्परिक रंगमंच से सीधा सम्बन्ध था, अतः उन्होंने नाटक के इतिहास को रंगमंच की सफलता के लिए तरास संवार कर प्रस्तुत किया है । उनके नाटकों में बहुत कम पात्रों की योजना की गई है । उनके नाटकों में आठ या दस से अधिक जो भी पात्र होते हैं, उनके अस्तित्व का नाटक की कथा से सम्बन्ध नहीं के बराबर होता है, चाहे तो उन्हें निकाल भी सकते हैं । दूसरी विशेषता यह है कि उनमें एक मुख्य पात्र रहता है । उसकी प्रधानता में ही

१ दृष्टव्य : 'अन्धकार', 'ज्वाला', 'कालाश्रम'

२ , , : 'कालाश्रम', 'ज्वाला', 'सीता', 'मीमांसा'

समस्त रसात्मकता निहित रहती है। इस प्रकार राय जहाँ इस दृष्टि से रंगमंच पर पूर्ण सफल हैं, वहाँ 'प्रसाद' को लगभग असफल ही कहा जायगा। कुछ विशेष संस्थानों और अत्यधिक उच्च शैक्षणिक संस्थाओं में मले ही 'प्रसाद' का प्रस्तुतियाँ सफल हो जायें, लेकिन कुल मिलाकर उन्हें असफल ही कहा जायगा।

नाट्य-शास्त्र में रंगमंच का दृष्टि से कुछ वर्जनावी का उल्लेख किया गया है—जैसे मंच पर हत्या का दृश्य उपस्थित नहीं किया जाना चाहिए। नाटक में दस से अधिक अंक नहीं होने चाहिए। कुछ ऐसी जैसे सेतुबंध की घटनाएं मंच पर प्रस्तुत करने का योजना नहीं होना चाहिए। इन सभी वर्जनावी का सम्बन्ध किसी जड़ परम्परा से न होकर रंगमंच के प्रयोगिक अनुभवों से है। भारत ने इन वर्जनावी का उल्लेख करते हुए स्पष्ट निर्देश किया कि इनका उल्लंघन करने से नाटक के रसात्मक प्रवाह में बाधा पहुँचती है। इन्हीं तथ्यों के परिप्रेक्ष्य में 'प्रसाद' और राय के नाटकों का अध्ययन करने पर हम देखते हैं कि दोनों ही लेखकों ने अपने नाटकों में ऐसे दृश्य उपस्थित किए, जिनका निषेध किया गया है। 'प्रसाद' के 'चन्द्रगुप्त' में कात्यायन नन्द का बध करता है और मंच पर युद्ध की अवतारणा भी की जाती है। इसी प्रकार राय के 'शाहजहाँ' में दारा की हत्या की गई है। कहने का तात्पर्य यह कि दोनों नाटककारों की रचनाओं में शास्त्रीय निर्देशों की अवहेलना की प्रवृत्ति दीख पड़ती है। प्रश्न यह है कि ऐसे प्रयोगों से इन लेखकों के नाटकों पर क्या प्रभाव पड़ा है? इस प्रकार दृश्य उपस्थित करने में एक ओर तो टेक्निकल परेशानी होती है, दूसरे इनसे वीमत्स रस के कारण रसामास की स्थिति बाने की सम्भावना बढ़ जाती है। परन्तु देखा यह गया है कि किसी पात्र वष्या घटना के स्पष्ट उद्भव के लिए कभी-कभी ऐसी घटनाओं का दृश्य आवश्यक ही जाता है। जैसे 'हरिश्चन्द्र' में राक्षसाक्ष की

१ सुरेन्द्रनाथ दीक्षित : 'भारत और भारतीय नाट्य-कला', दिल्ली, १९७०, पृ० १२६

२

११

:

११

११

पृ० १३०



सकता है कि रंगमंच के अनुसार उनका विस्तार, दृश्य-विभाजन उचित है, हाँ भावुकता के दबाव के कारण तथा काव्यात्मक स्थलों के आधिक्य के कारण कुछ नाटकों में उन्होंने विस्तृत संवादों और गीतों का प्रयोग किया है । राय के विषय में इतना कहना ही पर्याप्त होगा कि उन्हें रंगमंच का समुचित अनुभव था जिसका उपयोग उन्होंने अपने नाटकों में किया ।

निष्कर्ष रूप से हम देखते हैं कि 'प्रसाद' और राय की रंगमंचीय सफलता और असफलता कुछ तात्कालिक परिस्थितियों पर आधारित है । हिन्दी के पास न कभी अपना कोई रंगमंच रहा है और न ही कोई सफल नाट्य-कृति ही । हिन्दी साहित्य में प्रस्तुत की जा सकी, क्योंकि हिन्दी का नाटककार रंगमंच की व्यावहारिकता से अनभिज्ञ रहा है । जब कि बंगाल में आधुनिक रंगमंच की एक सुनियोजित परम्परा रही है, जिसके प्रभाव में राय के नाटक रंगमंच की उस व्यावहारिकता से तरासे गए हैं, जो नाट्य-सफलता के लिए अत्यन्त आवश्यक है ।

#### गीत : 'प्रसाद' और राय

नाटकों में गीतों का प्रयोग एक प्राचीन परम्परा का अवशेष है । हमारे शास्त्रों में गीति-नाट्य का स्वतन्त्र रूपक शैली के रूप में अस्तित्व माना जाता है । मारतैन्दु काल में भी नाटकों में गीतों का प्रयोग बहुत होता रहा है । किसी भी भावात्मक स्थल पर किसी भावपूर्ण गीत की योजना नाटक का अनिवार्य गुण समझा जाता था । 'प्रसाद' और राय के नाटकों में गीतों का प्रयोग इसी भाव-धारा के अन्तर्गत हुआ है । रंगमंच पर जब कोई भाव-रत्ना की सख्त स्थिति उपस्थित होती है तो 'प्रसाद' और राय भावपूर्ण गीत के माध्यम से उसकी अभिव्यक्ति करते हैं । प्रश्न यह है कि

१५४ : 'पावानी', 'दीता', 'तबहो'

आधुनिक काल में इस प्रकार की गीति-योजना नाट्य-प्रस्तुति पर क्या प्रभाव डालती है, नाटक में आज सबसे महत्वपूर्ण तत्व उसके प्रवाह की माना जाता है। यह प्रभाव नाटक की समस्त सत्ता में व्याप्त होता है। यदि कहीं किसी भी कारण इस प्रवाह में व्यवधान पड़ता है, तो नाटक की प्रभावात्मकता नष्ट होती है। परन्तु यदि नाटक में गीति-योजना है तो उसमें प्रवाह-हीनता वाने की सम्भावना हो जाती है, क्योंकि गीत के लिए पात्रों को घटनाहीन स्थिति में पड़ना पड़ता है। अतः नाटक का समस्त कार्य-व्यापार एक स्थल पर रुक जाता है। इसके विपरीत यह भी कहा जा सकता है कि गीत नाटक की तटस्थता से सम्बन्धित न होकर उसके आन्तरिक संघर्ष से सम्बन्धित होता है। पात्र की मानसिक चिन्ता उसमें निहित रहती है। अतः उसे नाटक के प्रवाह से अलग नहीं समझा जा सकता। इन दो विपरीत विचारों के बीच एक संतुलित मार्ग यह हो सकता है कि नाटक में गीति-योजना इतनी सीमित होनी चाहिए कि उससे नाट्य प्रवाह को ठेस न पहुँचे। 'प्रसाद' और राय ने अपने नाटकों में गीतों की योजना आवश्यकता से कुछ अधिक की है। अपने युग के प्रभाव के कारण वे इस दोष से नहीं बच सके। उस युग तक गीतों को नाटकों का अनिवार्य अंग माना जाता था। 'राधेश्याम' कथावाक्क', 'बैताब' आदि के हिन्दी-नाटकों में तथा गिरिश घोष के बंगला नाटकों में गीतों का बहुत अधिक प्रयोग होता था, परन्तु 'प्रसाद' और राय ने गद्य को अधिक महत्व दिया। फिर भी उनके नाटकों में इस योजना के कारण कहीं-कहीं अस्वाभाविकता वा गई है, जैसे 'प्रसाद' का प्रत्येक पात्र गीत गाता हुआ मंच पर जाता है। राय के नाटकों में भी इस प्रकार का प्रयोग है। उनके प्रत्येक नाटक में लगभग सभी मुख्य स्त्री गीत गाती हुई दीख पड़ती है। नाटकों में गीतों का प्रयोग यदि किसी अनिवार्य और उपयुक्त स्थिति पर किया जाय तो वह प्रस्तुति की सफलता का साधन बन सकता है, परन्तु यदि इस संतुलन का ध्यान न रखा जाय तो नाटक का प्रभाव समाप्त हो जायगा। 'प्रसाद' और

---

१ डा० जगन्नाथ राय जी : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', वाराणसी, १९६६, पृष्ठ २०४।

राय ने अपनी काव्य-प्रधान चेतना के कारण इस प्रकार के दोषपूर्ण प्रयोग किए, जिससे उनके नाटकों का प्रवाह रुक जाता है। इन दोनों लेखकों के प्रत्येक नाटक के प्रत्येक अंक में अनेक गीतों की योजना अनिवार्य रूप से हुई जो एक नाटकीय दोष ही कहा जायगा। 'प्रसाद' के नाटकों में गीतों की अधिकता को एक बहुत बड़ा दोष मानते हुए डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने कहा है -- 'चतुर्थ अंक के चतुर्थ दृश्य में मालविका तीन बार गाती है। इन तीनों गानों में चालीस मिनट से कम नहीं लगे। रंगमंच के विचार को छोड़कर भी यह स्थिति बुद्धि-ग्राह्य नहीं- कला-कौशल की तो बात ही दूर है।' राय के नाटकों में इस प्रकार दोष प्रायः पाया जाता है।

'प्रसाद' और 'राय' के नाटकों में गीतों की योजना का आधार क्या है, इस प्रश्न पर विचार कर लेना भी आवश्यक ज्ञान पड़ता है। 'प्रसाद' ने प्रायः सै स्थलों पर गीतों की योजना की, जहाँ कोई पात्र अपनी जान्तरिक गहरी इच्छा में सोया रहता है, इसका कारण या तो कोई घटना रहती है या कोई प्राकृतिक व्यापार। राय के नाटकों में भी भावात्मक स्थिति का आधार लेकर ही गीतों की योजना की गई है। 'प्रसाद' के गीत प्रायः व्यक्तिगत हैं, उनमें किसी एक पात्र की जान्तरिकता का सम्प्रेषण रहता है। जब कि राय ने राष्ट्रीय भावना व्यक्त जातीय गौरव को व्यक्त करने के लिए गीतों का सहारा लिया है। 'प्रसाद' के गीतों के विषयों का उल्लेख करते हुए डा० दशरथ जोषा ने कहा है -- 'इन गीति काव्यों में विरहिणी का अतृप्त प्रेम, प्रेमान्वित नारी का मर प्रलाप, असफल व्यक्ति का हृदयोद्गार, श्वाशुर का दुष्ट विश्वास, सन्यासी का अकल वैराग्य, प्रेम-पिपासु का अनुनय-विनय, नारी का आत्मनयन, शत्रुपक्ष का ममत्व, देश प्रेमी की सत्यनिष्ठा, पराजित के अश्रु, अतीत स्मृति की टीस और कसक, भावना का अतृप्त-अवरोह,

---

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद' के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन  
वाराणसी, १९६६, पृ० २७४।



अध्यात्म का चिन्तन आदि लौकिक-पारलौकिक अनेक भावों और विचारों का एक स्थल पर सम्मिलन दिखाई पड़ता है<sup>१</sup>। उपरोक्त तथ्य पर दृष्टिपात करते हुए हम देखते हैं कि 'प्रसाद' के गीत प्रायः व्यक्तिगत अनुभूति से संबंधित हैं। राय के गीतों के विषय इस प्रकार हैं, जैसे देश-प्रेम, जाति-प्रेम, आन्तरिक पीड़ा, वात्सल्य, वैराग्य, दर्शन आदि।

अत्याधुनिक नाटकों में गीत-योजना की निरर्थकता सिद्ध है, लेकिन राय और 'प्रसाद' के युग में इस योजना का अपना महत्व था। अतः 'प्रसाद' और राय की गीत योजना को काल-सापेक्षता के सन्दर्भ में देखा जाना चाहिए। जहाँ गद्य किसी भावात्मक अभिव्यक्ति में असमर्थ रह जाता है वहाँ काव्य का आधार लेना आवश्यक हो जाता है। अतः 'प्रसाद' और राय के गीत उनके नाटकों की सूक्ष्म अनुभूतियों के साधन हैं। यदि स्वतन्त्र रूप से 'प्रसाद' और राय के गीतों का संकलन किया जाय तो वे भारतीय साहित्य की अमर निधि माने जायेंगे।

भाषा : 'प्रसाद' और राय

किसी भी कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए किसी ठोस माध्यम की आवश्यकता होती है। कला को रूपायित करने के साधन के रूप में इस माध्यम का अत्यन्त महत्व है। साहित्य में भाषा को इसीलिए महत्वपूर्ण तत्त्वमाना जाता है, क्योंकि उसकी सम्प्रेषणीयता का आधार भाषा ही है। उपन्यास, कहानी, संस्मरण और नाटक — इन सभी साहित्यिक विधाओं में नाटक की भाषा एक जटिल विषय है, क्योंकि नाटक रंगमंच पर अवतरित वह सृष्टि है, जिसमें प्रेक्षक को पूर्ण विश्वास होना चाहिए। यदि कोई नाट्य कृति इस उपरदायित्व को पूर्ण नहीं करती तो वह सफल नहीं कही जा सकती। उपन्यास, कहानी आदि में लेखक अपने मन की अनुभूति को अपनी भाषा में प्रस्तुत कर सकता है, लेकिन नाटक में पात्र को अपनी भाषा में बात कहनी होती है।

१ डा० चन्द्रशेखर वीरका : 'हिन्दी नाटक: उद्गम और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ० २७०

अतः नाटक में भाषा का बड़ा टेढ़ा प्रश्न है । भाषा पात्रानुसूल, विषयानुसूल, समयानुसूल होनी चाहिए । यदि ऐसा नहीं होता तो नाटक की सहजता खंडित हो जायगी ।

भाषा के इस सन्दर्भ में 'प्रसाद' और राय दोनों ही चर्चा के विषय रहे हैं । 'प्रसाद' के नाटकों की भाषा को लेकर हिन्दी जगत् में काफी चर्चा रही है । इस विषय में चर्चा करते हुए डा० दशरथ जोषा ने उन आलोचकों के आरोप को सफ़िद्ध किया जो यह कहते हैं कि 'प्रसाद' के सभी पात्रों की भाषा में प्रायः एकवाक्यता एवं स्कात्मकता है, विविधता नहीं । उन्होंने कहा, " उनके सभी पात्र सही बोली का प्रयोग करते हैं, किन्तु उनकी भाषा में परिवर्तन विषय की गहनता के कारण होता है, प्रान्त की विभिन्नता के कारण नहीं ।" इसी सन्दर्भ में यह कह देना भी उचित होगा कि पात्रों के स्तर पर भाषा का वैभिन्न्य 'प्रसाद' को उचित नहीं जान पड़ता था । इस विषय में डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने 'प्रसाद' का विचार स्पष्ट करते हुए कहा है कि नाटक में अनेक अंशों के अनेक पात्र होते हैं यदि वे सभी अपनी-अपनी भाषा बोलें तो रंगमंच की प्रस्तुति एक तमाशा बनकर रह जायगी, साथ ही प्रेक्षालय में बैठे सामाजिकों से भी यह आशा नहीं की जा सकती कि उनमें से प्रत्येक अनेक भाषा बोलता और समझता होगा । ऐसी स्थिति में स्पष्टरूप से 'प्रसाद' ने एक निश्चित मार्ग का अनुसरण किया । अतः उनकी भाषा (सही बोली) साहित्यिक हिन्दी है । ठीक इसी प्रकार बंगला के प्रसिद्ध कलाकार राय ने भी नाटकों में सरल बंगला भाषा का प्रयोग किया । यद्यपि मुगल काल के इतिहास का परिवेश प्रस्तुत करने के लिए राय उर्दू प्रधान बंगला का प्रयोग कर सकते थे, परन्तु ऐसा करने में उनके समक्ष कठिनाई थी, क्योंकि उनका सम्बन्ध बंगला रंगमंच से था, अतः नाटकीय अभिव्यक्ति में पात्रों की सहजता से भी अधिक उनका ध्यान प्रेक्षालय में बैठे हुए लोगों पर था

१ डा० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ० २५८

२ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का सांस्कृतिक अध्ययन', वाराणसी, १९६६, पृ० २०९

और वे लोग जिस भाषा को जानते, समझते थे, उसका प्रयोग आवश्यक था ।

अतः राय ने सरल, प्रवाहपूर्ण, स्वभावपूर्ण बंगला का प्रयोग किया । अतः

उनके मुसलमान पात्रों की भाषा के स्तर पर हिन्दू पात्रों से बहुत अलग दिखाई नहीं पड़ते । शाहजहाँ की भाषा दृष्टव्य है--

‘शाहजहाँ’ -- सौतल वोलै हौ कान्ना-पिला साब...<sup>१</sup>

तथा जसवंत सिंह की भाषा का रूप इस प्रकार है--

‘जसवंत’ -- ‘स्तब्ध होइयो मीरजुमला’<sup>२</sup>

बंगला के साहित्यिक शब्दों का सम्प्रेषणीयता के स्तर पर प्रयोग करके राय ने भाषा की स्वरूपता को स्वीकार किया है । वास्तव में कलाकार के समक्ष सबसे बड़ी समस्या सम्प्रेषणीयता की होती है । क्योंकि यदि कलाकार अपने-आपको स्पष्ट नहीं कर पाता तो उसे आत्मिक कष्ट होता है । ‘प्रसाद’ और राय दोनों ने भाषा को महत्वपूर्ण मानकर भी केवल माध्यम रूप में स्वीकार किया है । अतः उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति में भाषा नाटक का माध्यम बनकर आई है साध्य नहीं । आज के युग में जब कि मानवीय जीवन अन्तर्राष्ट्रीय विस्तार में विस्तार गया है, हमारे लिए भाषा की विविधता की रक्षा करना सम्भव नहीं रह गया । ‘प्रसाद’ और राय के नाटकों में इतने-भाषा-प्रान्तीयों के पात्रों का आगमन हुआ कि उन सब की भाषा का ज्ञान एक व्यक्ति से सम्भव नहीं हो सकता । अतः भाषा को पात्रानुकूल प्रस्तुत करना न तो वैज्ञानिक ही था और न सम्भव ही । सिकन्दर और चन्द्रगुप्त की भाषा के वैमिथ्य की कल्पना कीजिए । यूनानी भाषा में बोलने वाले सिकन्दर को सहज रूप में हिन्दी या बंगला रंगमंच पर उतारना नितान्त औपज्ञानिक दृष्टि होती ।

यद्यपि ‘प्रसाद’ और राय के नाटकों में एक भाषा को स्वीकार किया गया है, फिर भी पात्रों के स्तर और स्वभाव के अनुसार

---

१ ‘शाहजहाँ’ : ‘दिव्यन्द भाषण’ १, पृ० २४७

२ ‘‘ : ‘‘ पृ० २५६

भाषा के स्तर में भी अन्तर होना चाहिए था । राय ने बहुत कुछ इस बात का ध्यान रखा कि दुर्गादास, राणा प्रताप सिंह और दिलदार, पियारा अलग-अलग स्तर की भाषा का प्रयोग करें । इस क्षेत्र में वे बहुत कुछ सफल भी हुए । उनके विदूषक और गम्भीर पात्र भाषा के स्तर पर अन्तराल उपस्थित करते हैं । परन्तु 'प्रसाद' अपने नाटकों को इस दोष से नहीं बचा सके । उनका प्रत्येक पात्र दार्शनिक, कवि और चिन्तक प्रतीत होता है । राय और 'प्रसाद' ने भाषा की स्वरूपता को स्वीकार करके यह सिद्ध किया है कि भाषा प्रेक्षागृह में बैठे लोगों की वस्तु है न कि रंगमंच पर अवतरित पात्रों की ।

काल-सापेक्ष भाषा के सम्बन्ध में इसी प्रकार का विवाद खड़ा होता है । 'प्रसाद' ने जिस ऐतिहासिक युग की अवतारणा के-लिये-उस अपने सुम-कि-मन्थन-कन-प्रथम नाटकों में की, उसके परिवेश को उपस्थित करने के लिए उसयुग की भाषा का प्रयोग आवश्यक है । 'प्रसाद' ने यद्यपि इस तथ्य को स्वीकार किया है कि भाषा का युग की अवतारणा में बहुत कुछ हाथ हो सकता है, इसीलिए उनके नाटकों की भाषा संस्कृतनिष्ठ हो गई है । भारतीय संस्कृति की वर्णव्यवस्था को बहनु करने के लिए जिस सारगमिक भाषा की आवश्यकता थी, 'प्रसाद' ने उसी का प्रयोग किया है । राय के नाटकों के आधार पर कहा जा सकता है कि उनके रचना-युग का परिवेश हिन्दी-उर्दू मिश्रित था, जिसको प्रस्तुत करने के लिए उन्होंने भाषा को बहुत अधिक महत्व नहीं दिया । उनके नाटकों में सहज बातों को उपस्थित करने के लिए दो जातियों की भिन्नता को प्रस्तुत किया गया है । राणा प्रताप और अकबर के कार्य एक स्पष्ट अन्तराल उपस्थित करते हैं । कहने का तात्पर्य यह कि भाषा के माध्यम से नाटकीय सहजता को प्रदर्शित न करके उन्होंने घटनाओं के आधार पर उसकी प्रस्तुति की है ।

'प्रसाद' की भाषा पर दुर्बलता का आरोप भी लाया जाता है । किसी सीमा तक यह आरोप सत्य भी है । कभी-हिन्दी ज्ञात इस स्तर पर नहीं पहुँचा कि प्रेक्षा-गृह में बैठकर 'प्रसाद' की भाषा के माध्यम से

उनकी उद्भावनाओं को ग्रहण कर सके । यही कारण है कि उनके नाटक जन-जीवन के लिए अभी तक उपर्युक्त नहीं हैं । जाने वाले युग में यह वाशा की जाती है कि 'प्रसाद' के नाटकों की भाषा के विषय में बहुत विवाद नहीं रह जायगा ।

अरस्तु के अनुसार नाटक की भाषा असाधारण होते हुए भी सुगम एवं सम्प्रेषणीय होनी चाहिए और सरल होते हुए भी चमत्कारपूर्ण एवं सारगर्भित होनी चाहिए । इसका अर्थ यही है कि साहित्य में और बोल-चाल की भाषा में जो अन्तर होता है, उसका ध्यान नाटककार को सदैव होना चाहिए । 'प्रसाद' और राय के नाटकों में साहित्यिक, सारगर्भित, सुनिश्चित, समावपूर्ण भाषा का प्रयोग किया गया है । उनके नाटकों में भाषा की असाधारणता तथा सुगमता का सुन्दर समन्वय दिखाई पड़ता है ।

अन्त में 'प्रसाद' और राय के नाटकों की भाषा के विषय में कहा जा सकता है कि दोनों लेखक भाषा सम्बन्धी सभी तथ्यों से अवगत थे । संस्कृत में पात्रानुकूल भाषा प्रयोग के निर्देश और पश्चिम के चमत्कारपूर्ण भाषा-प्रयोग का ज्ञान दोनों को था । दोनों लेखकों ने बड़ी सूझ-समझ से भाषा के रूप को अपनी रचनाओं में स्वीकार किया है । 'प्रसाद' के नाटकों में उपरोक्त कुछ दोष अवश्य पाए जाते हैं, फिर भी उनकी भाषा में एक अनोखा प्रवाह, आकर्षण और प्रभाव है । राय की भाषा रंगमंच की ज्यादातरों में बंधी हुई सुगम, भावशाली एवं आह्वयपूर्ण है ।

-0-

परिच्छेद • ५ •

कथावस्तु

- शास्त्रीय विवेचन
- कथावस्तु : 'प्रसाद'
- कथावस्तु : 'राय'
- निष्कर्ष

‘कथावस्तु का अर्थ है कथा का कलात्मक संयोजन ।’



परिच्छेद -- ५

### कथावस्तु

#### शास्त्रीय विवेचन

पूर्व और पश्चिम के विद्वान् इस बात पर एक मत हैं कि वस्तु नाटक का सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्त्व है । वस्तु को नाटक का शरीर माना जाता है । जैसे बिना शरीर के मनुष्य की कल्पना नहीं की जा सकती, उसी प्रकार बिना वस्तु के नाटक की रचना नहीं हो सकती । 'कथानक' का अर्थ है — कथा का कलात्मक संयोजन । कथा के किस अंश को स्वीकार किया जाय और किस अंश को त्याग दिया जाय, यह प्रश्न रचना के कलात्मक सौन्दर्य का बाधार है । नाटककार जीवन की घटित और सम्भावित घटनाओं को अपने कथानक का बाधार बना सकता है । अतः कथानक की कोई दौत्र-सीमा भी निर्धारित नहीं की जा सकती । जीवन के किसी भी दौत्र से कथानक को लेकर पात्रों और घटनाओं के माध्यम से कलात्मक नाट्य-सृजन किया जा सकता है । भारतीय ऋषि-विद्वान् ने कथानक को असीम बताया है, परन्तु वाच्यता के अंश को अवश्य स्वीकार करना पड़ता है । कथानक में विश्वसनीयता का होना अत्यन्त आवश्यक है । रचना में कलात्मकता का उचित प्रभाव उसी अवस्था में पड़ सकता है, जब कि उसमें घटनाओं का कार्य-कारण सम्बन्ध निर्धारित हो । अतः कथा के कार्य-कारण सम्बन्ध के समन्वित रूप को ही कथानक कहते हैं । कथा काल-क्रमानुसार घटनाओं का संकलन है, तो कथानक काल-क्रमानुसार घटनाओं का विकास । कोई भी कथानक रचना के फलान पर समाप्त होता है,

इस फलागम तक पहुँचने के लिए कथा को अनेक पड़ाव पार करने होते हैं । इन्हें पड़ावों को नाट्य अवस्थाएँ कहते हैं<sup>१</sup> । भारतीय दृष्टि से कथानक को पाँच अवस्थाओं में विभाजित किया<sup>गया</sup> है । भारतीय नाट्य शास्त्र में घटनाओं का बाह्य व्यापार नायक का हेतु है, उसका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं माना जाता है । चूंकि फल की प्राप्ति नायक को होती है, अतः मार्ग की समस्त अवस्थाएँ नायक के विकास की अवस्थाएँ मानी जाती हैं । ये अवस्थाएँ इस प्रकार हैं-- (१) प्रारम्भ, (२) प्रयत्न, (३) प्राप्त्याशा, (४) नियताप्ति, (५) फलागम ।

कथानक में पाँच अवस्थाओं के अतिरिक्त पाँच अर्थ प्रकृतियाँ भी मानी गई हैं । अर्थ से तात्पर्य फल से है और प्रकृति से तात्पर्य उपाय से । अर्थात् फल प्राप्ति के उपाय । उपरोक्त पाँच अवस्थाएँ एक प्रकार से अलग-अलग पड़ाव हैं, जिनपर पहुँचने के लिए नायक को कुछ उपाय करने पड़ते हैं, इन्हीं उपायों को (१) बीज, (२) बिन्दु, (३) पताका, (४) प्रकरी, (५) कार्य नाम की पाँच अर्थ प्रकृतियाँ में विभाजित किया गया है ।

पाँच अवस्थाओं और पाँच अर्थ प्रकृतियों को समन्वित करने वाली पाँच सन्धियों की भी कल्पना आवश्यक थी, अतः (१) मुख, (२) प्रतिमुख, (३) गर्भ, (४) विमर्श, (५) निर्वहण इन पाँच सन्धियों की कल्पना भी नाट्य शास्त्र में की गई ।

भारतीय नाट्यशास्त्र के अनुसार कथानक का संक्षिप्त परिचय देने के पश्चात् पश्चात्य दृष्टि से भी कथानक पर विचार कर लेना उचित होगा । पश्चिम में प्रायः कथानक और प्लॉट (जोड़ी) को एक ही अर्थ में प्रयुक्त किया जाता है । प्लॉट का वास्तविक अर्थ है कोई इच्छित प्रयोजन, जिसके अनुसार किसी रचना का कथानक सत्य की तिकृति न होकर एक नियोजित सम्भाव्य कल्पना होता है । इसमें 'इच्छा' शब्द का केवल छाया अर्थ निहित होता है, यानी कि

इसके अन्तर्गत नाटककार इस ढंग से कथानक का संघटन करता है कि वह संघटन, काल्पनिक होता हुआ भी वास्तविक सत्य-सा आभासित होता है। प्रायः इसी बात को ध्यान में रखकर नाटककार को सिद्ध मिथ्यावादी कहा जाता है। लेकिन स्मरण रहे कि उसकी यह मिथ्यावादिता औचित्य की सीमाओं का अतिक्रमण नहीं करती। पश्चिम में कथानक के संघटन में पर विशेष बल दिया जाता है। अरस्तु ने स्पष्ट कहा है कि कथानक ही नाट्य विधा का मूल है। उसमें उतार-चढ़ाव, गतिशीलता और संघर्ष का यथोचित सन्वय होना चाहिए।

पाश्चात्य विद्वानों ने औत्सुक्य तत्त्व को भी कथानक की विशेष आवश्यकता के रूप में स्वीकार किया है। कथानक कला का एक साधन है। उसे सत्य की ठीक-ठीक प्रतिकृति मान लें पर वह एक दस्तावेज या इतिहास हो जायगा। यह कलात्मकता जो कथानक को इतिहास से साहित्य की सीमा में लाती है, कलाकार की स्वतन्त्र शक्ति होती है। कलाकार को चाहिए कि कथानक में आकस्मिकता और अननुप्राय की उचित स्थितियाँ रहें ताकि रचना (नाटक) में सारमर्मों की जिज्ञासा बनी रहे। असाधारण का सारमर्म ही नाटक की सफलता का रहस्य है। जहाँ दुर्घटना तत्त्व समाप्त हो जायगा, वहीं कला अपना आकर्षण और आग्रह खो देगी। अरस्तु ने बहुत पहले कथानक के विन्यास पर विचार करते हुए इस बात की आवश्यकता अनुभव की थी कि कथानक में कार्य-व्यापार की रूढ़ता (अन्विति) स्वयं अपने में परिपूर्णता है। उसमें स्पष्टरूप से प्रारम्भ, मध्य और अन्त का निर्वाह होना चाहिए। कार्य-व्यापार की भी एक महत्वपूर्ण तथ्य है जो अन्विति के लिए आवश्यक है। कथानक का प्रारम्भ, मध्य और अन्त वाला विभाजन बड़ा स्पष्ट एवं उपयुक्त है। भारतीय दृष्टि में प्रारम्भ और फलागम दोनों ही अवस्थाएँ निजीय और अज्ञान मानी गई हैं, क्योंकि कार्य से पूर्व कार्य का अन्तिमतया नियताप्ति के पश्चात् फल का मिलना, इन दोनों अवस्थाओं में कथानक स्थिर रहता है। जब तीन अवस्थाओं को यदि कथानक का प्रारम्भ, मध्य और अन्त माना जाय तो अन्तर्भाव और पाश्चात्य मत में कोई

मूल भूत अन्तर नहीं रह जाता । परन्तु कथानक के उद्देश्य के सम्बन्ध में दोनों मतों में पष्ट अन्तर है । भारतीय विद्वान् कला का ध्येय रसात्मक-बोध में केन्द्रित करते हैं , जब कि पाश्चात्य विद्वान् संघर्ष तथा अंत्युक्त को प्रस्तुत करने में ही नाटक के उद्देश्य की पूर्ति मानते हैं ।

वस्तु-योजना : 'प्रसाद'

'प्रसाद' के नाटकों का अध्ययन करने पर इस बात की स्वीकार किया जा सकता है कि उन्होंने नाटक के कथानक को महत्वपूर्ण माना है । यद्यपि 'प्रसाद' ने प्रतीकात्मक नाटकों--'स्क घुंटे', 'कामना' आदि की रचना भी की है, लेकिन उनकी प्रतिमा का समुचित विकास उनके ऐतिहासिक नाटकों में ही हुआ है । इन्हीं नाटकों के आधार पर हम 'प्रसाद' का यह अध्ययन प्रस्तुत करेंगे ।

उन नाटकों के लिए 'प्रसाद' ने ऐतिहासिक कथानक ही क्यों चुनें, इसका कारण यह था कि जीवन के शाश्वत मूल्यों को इतिहास के घटित सत्य में पाकर उनका वैचारिक-परिवेश नाटकों के रूप में मूर्त हो उठा । जब उन्होंने भारत की लोई हुई संस्कृति की सौज की तो उनकी दृष्टि इतिहास के कुछ विशिष्ट स्थलों पर पड़ी । जब भी भारत के इतिहास में कोई नया संघर्ष आया अथवा जब भी कोई नया मोड़ उपस्थित हुआ तो तभी इतिहास में एक तीव्र आकर्षण पैदा हुआ । 'प्रसाद' भी इस आकर्षण से नहीं बच सके । 'प्रसाद' एक कलाकार होते हुए भी इतिहास के जागरूक विद्यार्थी थे, वतः उनकी रचनाएं एक ओर साहित्य की सरस कृतियां हैं तो दूसरी ओर इतिहास की गवेषणाएं हैं । यह सब है कि इतिहास केवल एक लेखा जोखा है, इससे अधिक उसकी सीमा नहीं, परन्तु ऐतिहासिक रचनाएं मात्र दस्तावेज न होकर प्राणवान इतिहास हैं । वतः 'प्रसाद' के नाटक 'ज्वालाश्रु' से लेकर 'हथ' तक के इतिहास की खोज

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद झा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', १९६६,

पृ० १७३, पृ० २८३ ।

प्रस्तुति है। 'प्रसाद' ने भरसक यह प्रयास किया है कि उनकी रचनाओं में इतिहास की पूर्ण रक्षा हो सके। इसका अर्थ यह नहीं है कि वे ऐतिहासिक घटना को ठीक ऐतिहासिक रूप में नाटक का कथानक मान लेने के पक्ष में थे। यदि ऐसा होता तो उनके नाटक, नाटक न होकर इतिहास के शुष्क ग्रन्थ बन जाते। 'प्रसाद' ने इतिहास को कथानक के रूप में स्वीकार करते समय अपने साहित्यकार के अधिकार को कभी नहीं छोड़ा। इतिहास जिन घटनाओं, स्थानों एवं पात्रों का उल्लेख करता है, साहित्यकार कल्पना की सजीवता से उसमें प्राण फुंक देता है। पात्रों का जीवन-दर्शन, स्वभाव, संस्कार आदि घटनाओं के नियामक तत्व होते हैं और घटनाएं पात्रों के जीवन-दर्शन को निर्मित करती हैं। इस प्रकार कथानक में कार्य-कारण का सम्बन्ध उसके प्रवाह के लिए बांझनीय है। 'प्रसाद' के नाटकों में इस विचार से उत्पन्न और पात्रों के सम्बन्धों की कल्पना की गई है और उनमें वाचित्र्य के आधार पर सम्बन्ध स्थापित किए गए हैं। इतिहास इस कार्य में मौन रहता है। यह कार्य साहित्यकार का है, जिसका निर्वहण 'प्रसाद' ने मज़ी प्रकार किया। उन्होंने इस बात को स्वीकार किया कि मुख्यतः इतिहास के घटित सत्य में उलट-फेर नहीं होना चाहिए। फिर भी उनके पात्रों और घटनाओं की कल्पना उनके कथानकों में मिली, जैसे 'राजश्री' में विकट घोष और सुरमा की, 'चन्द्रगुप्त' में शकटार की। लेकिन इस कल्पना को उन्होंने इतिहास के घटित सत्य की व्यवस्था के रूप में प्रस्तुत न करके उसके सत्य को सजीव रूप में सुसरित करने के लिए किया है। अर्थात् प्रसाद की यह सब कल्पना-सृष्टि इतिहास के मार्ग में बाधक न होकर उसे सहजता और प्रवाह देती है। 'प्रसाद' के नाटकों के आधार पर कहा जा सकता है कि उनके कथानकों का विकास न तो शास्त्रीय बन्धन को धिक्करने के रूप में स्वीकार करके हुआ और न ही पूर्ण स्वतन्त्रता के आधार पर।

भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुसार कथानक की पांच अवस्थाओं, पांच तथ्य-प्रस्तुतियों और पांच सन्धियों का प्रयोग अनिवार्यरूप से उनकी किसी भी रचना में नहीं मिलता। शास्त्रीय दृष्टि से 'चन्द्रगुप्त' एक संगठित रचना मानी

जाती है। उसके पांच अंकों में किसी सीमा तक भारतीय नाट्य-रीतियों का निर्वाह दिखाई देता है, जैसे प्रथम और द्वितीय अंक में आरम्भ और प्रयत्न का निर्वाह है। तृतीय अंक में प्राप्त्याशा है। चतुर्थ अंक में नियताप्ति अवस्था नृत्ति-रूप पर होती है, जब नायक के 'शान्त हो' कहने पर विजया कहती है-- 'शान्ति कहाँ ?' उनपर झूठा वमिसौग लगाकर नीच हृदय को नित्य उत्तेजित कर रही थी। अब उसका फल मिला।' तो उसका विरोध का स्वर पश्चात्ताप की तरलता में बदला हुआ दीख पड़ता है। इसी अंक के दूसरे दृश्य में विरोधी मटार्क के अन्दर भी पश्चात्ताप देखा जाता है --

मटार्क -- 'माँ, दया करो। आज से मैं शस्त्र-त्याग किया। मैं इस संघर्ष से अलग हूँ, अब अपनी दुर्बुद्धि से तुम्हें कष्ट न पहुँचाऊँगा। (तलवार ढाल देता है।)'

इस प्रकार स्कन्द-के-बाद-स्कन्द विरोधों का शमन स्कन्दगुप्त को फलागम की ओर ले जाता है। अतः चतुर्थ अंक को और पांचवें अंक में स्कन्दगुप्त जब पुरगुप्त को राजतिलक करके युवराज घोषित करता है, तो फलागम की अन्तिम नाट्य अवस्था कही जा सकती है।

वैसे तो 'वस्वामिनी' में भी पंच अवस्थाओं और पंच-प्रकृतियों को संधियों सहित देखा जा सकता है और सींचतान करने पर अन्य नाटकों में भी, परन्तु 'प्रसाद' इस सम्बन्ध में एक स्वतन्त्र पथ पर चले हैं। उनके नाटकों में नान्दी पाठ, सूत्रार, नटी, नट आदि का सुम प्रयोग नहीं है व शास्त्रीय पद्धति का भी निर्वाह नहीं है, फिर भी उन्होंने सर्वथा शास्त्र की अवहेलना नहीं की। उन्होंने इस बात को गहराई से समझा कि शास्त्र केवल



बन्धन न होकर प्रायोगिक अनुभवों का संकलन होता है। रीतियाँ आवर्श होती हैं। उनके संयम से रचना में बिखराव नहीं आता। इसी विचार की दृष्टि-पथ में रखकर 'प्रसाद' ने यथासम्भव भारतीय-शास्त्रीय पद्धति का निर्वाह करने का प्रयास किया। साथ ही युग-प्रभाव के कारण पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र का भी प्रयोग उनकी रचनाओं में देखा जा सकता है। भारतीय शास्त्र की अपेक्षा पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र, कथानक के सन्दर्भ में अधिक स्पष्ट एवं ग्राह्य है। उसके अनुसार कथावस्तु में वैचित्र्य को प्रधानता दी जाती है<sup>१</sup>। इस दृष्टि से प्रसाद के नाटकों में 'स्कन्द गुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी', 'अज्ञातशत्रु' और 'चन्द्रगुप्त' को लिया जा सकता है। उनके कथानक सीधे-सपाट न होकर ऐसी घटनाओं के संघटन से निर्मित हुए जिनके प्रति सामाजिक जिज्ञासा से मरा रहता है। प्रथम अंक के प्रथम दृश्य से युवराज स्कन्द एक महत्त्वपूर्ण युद्ध के लिए तत्पर है, जिसके परिणाम के साथ उसका भविष्य जुड़ा हुआ है। ध्रुवस्वामिनी के प्रथम अंक में ही चन्द्रगुप्त शक-दुर्ग में जाने का संकल्प करता है। सामाजिक इस संकल्प-पुर्ति को शीघ्र देखने के लिए उत्सुक रहता है। 'प्रसाद' के नाटकों में कहीं-कहीं ४ देवी संकेतों का प्रयोग भी किया गया है, जैसे 'राज्यश्री' में देवदह<sup>२</sup>हास, 'ध्रुवस्वामिनी' में धूमकेतु दर्शन<sup>३</sup>। कथा-विकास के विषय में पूर्व और पश्चिम के विद्वानों में बहुत बड़ा अन्तर नहीं है। भारतीय मत के अनुसार पश्चिम में कथा को तीन—आदि, मध्य और अन्त स्पष्ट स्थितियों में विभाजित किया गया है जो भारतीय मत के अनुरूप ही है। 'प्रसाद' के नाटकों में इन तीनों स्थितियों का स्पष्ट निर्वाह हुआ है। जैसे 'ध्रुवस्वामिनी' में तो तीन अंकों का विभाजन भी लगभग इन्हीं के अनुसार हुआ है। 'अज्ञातशत्रु', 'राज्यश्री', 'विशाल'

१ डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', १९६६, वाराणसी, पृ० २४६।

२ 'राज्यश्री', पृ० २३

३ 'ध्रुवस्वामिनी', पृ० ४६



वादि नाटकों में पांच अंकों का विभाजन कथा को लगभग उबलती स्थितियों में बांट देता है । 'राज्यश्री' के प्रथम अंक में समस्त घटनाएं बड़े प्रवाह से राज्यश्री के चरित्र का विकास व करती हुई देवगुप्त को विजय और गृह वर्मा की मृत्यु पर समाप्त हो जाती है । दूसरे अंक में अनेक संघर्षों के पश्चात् देवगुप्त मारा जाता है । तीसरे अंक में राज्यवर्द्धन के साथ-साथ उसका हत्यारा नरेन्द्रगुप्त भी समाप्त हो जाता है यही नाटक का मध्य (चरम ) है, फिर समस्त घटनाएं बड़े वेग से हर्ष और राज्यश्री का महादान में समाहित हो जाती हैं । यही नाटक का अन्त है । ठीक यही स्थिति अन्य नाटकों में भी देखी जा सकती है । अतः हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' ने कथानक के सन्दर्भ में पौराणिक और पार्श्वगत दोनों नाट्य-दृष्टियों का स्वतन्त्र घरातल पर समन्वय किया है । उनके कथानकों का चयन रस और संघर्ष दोनों दृष्टियों से हुआ है । अतः उनका 'स्वन्दगुप्त' अगर हमें रस की भाव-धारा में बहा ले जाता है, तो अज्ञातशत्रु संघर्ष की कठोर और झुरझुरी भूमि पर ला छोड़ता है ।

'प्रसाद' के सामने एक विशाल देश का विस्तृत इतिहास था । परन्तु उस विस्तार के अन्दर कुछ विशेष मोड़ों को ही 'प्रसाद' ने देखा । और अपने नाटकों के कथानक उसके आधार पर निर्मित किए । कोई भी कलाकार अपने युग की चेतना होता है, इस दृष्टि से यह भी स्पष्ट है कि चाहे वह इतिहास के अंकल में कितनी भी दूर भ्रमण करे, परन्तु उसकी दृष्टि अपने जन्म की बीथियों को नहीं भूलती । 'प्रसाद' ने इतिहास से अपने नाटकों के कथानक अवश्य जुड़े, परन्तु उनके इतिहास में वर्तमान को स्पष्टरूप से देखा जा सकता है । उनके प्रथम नाटकों में तब की काल्पनिक कथानक हैं, वर्तमान और इतिहास के विभाजन की समस्या ही नहीं है । उनके 'राज्यश्री' में भारत की स्वतन्त्रता की स्वप्न देखा गया है, वह प्रसाद-युगीन भारतीय स्वतन्त्रता की आवश्यकता थीं । अतः उनका 'राज्यवर्द्धन' वाच्यराश से उड़ने की इन्कार कर देता है, क्योंकि अपने ही देश के एक क्षेत्र के समक्ष नहीं है युद्ध करना व्यर्थ है । राज्यश्री का युद्ध

‘कुल नहीं, मैं केवल यही कहना चाहती हूँ कि पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशु-सम्पत्ति समझकर उनपर अत्याचार करने का व्य्यास बना लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सकता । यदि तुम ऐसी रद्दा नहीं कर सकते, कुल की मर्यादा, नारी का गौरव नहीं बता सकते तो मुझे बेच भी नहीं सकते हो ।’

को सत्यपथ दिखाती है । इसीसेना स्कन्दगुप्त को प्राणिक दुर्बलता से ऊपर

१ द्रष्टव्य : \* अन्यनी, तृतीय अंक

२ "राज्यप्री", पृ० ५८

३ • स्वा विनी • पु० स्व

उठाते हैं<sup>१</sup>। 'चन्द्रगुप्त' में प्रथम बार देश की वाह्य शक्तियों से रक्षा करने और उसकी स्फुटता में बाधने की आवश्यकता पर बल दिया गया है। स्वतन्त्रता के लिए उत्सुक 'प्रसाद' कालीन भारत जब तक एक उद्देश्य के लिए एक नहीं हो जाता, तब तक मगध साम्राज्य की स्थापना नहीं हो सकती। स्वतन्त्रता का स्वप्न राष्ट्रीय शक्ति की धारणा अर्थहीन है। चन्द्रगुप्त इतिहास के संदर्भ में इतिहास वर्तमान सत्य की पुष्टि करता है। उनके सभी नाटकों में राष्ट्र-प्रेम, मानवतावाद, नारी-उद्धार, बलिदान आदि का कलात्मक संयोजन है। 'प्रसाद' व्यक्ति और राष्ट्र दोनों स्तरों पर सम-सामयिक संदर्भों से जुड़े हुए हैं। एक ओर वे अपने देशवासियों में प्रेम और त्याग की भावना का उदात्त आरोपण कर देना चाहते हैं, दूसरी ओर राष्ट्रीय स्तर पर उन सभी तत्त्वों को निर्मूल कर देना चाहते हैं जो हमारी स्वतन्त्रता-प्राप्ति में बाधक हैं। इस प्रकार उनके कथा-संयोजन में सम-सामयिकता का गहरा दबाव अनुभव किया जा सकता है। डा० जगदीशचन्द्र जोशी के शब्दों में -- 'उनका विषय प्राचीन हो सकता है, पर आत्मा नाटककार के युग की है।' 'प्रसाद' के नाटकों में ऐतिहासिक वातावरण और वर्तमान जागृति को एक साथ देखा जा सकता है। ऐसी स्थिति में नाटकों का असन्तुलित हो जाना सम्भव था, लेकिन उन्होंने अपनी कुशल प्रज्ञा तथा अमृतपूर्व विवेक-कामता द्वारा प्राचीन इतिहास तथा नवीन जागरण-युग का एक सफल एवं उदाहरणाय सामन्वस्य उपस्थित कर दिखाया है। और यह सामन्वस्य ही 'प्रसाद' के नाटकों के सघन तथा संगठित शिल्प का मुख्य आधार है, जिसका कल प्राप्त कर शिथिल शिल्प के नाटक भी अपने स्थापत्य में काफी सघन और संघटित हो गए हैं।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि 'प्रसाद' के नाटक एक ओर तो इतिहास का ठोस आधार लेकर सहे हुए हैं तो दूसरी ओर इतिहास के

१ डा० पद्मराय जोशी : 'हिन्दी नाटक : अनुभव और विकास', दिल्ली, १९६८,

२ डा० जगदीशचन्द्र जोशी : 'प्रसाद के नाटक का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक विश्लेषण', १९७०, दिल्ली, पृ० ५८ ।

अभाव में दन्तकथाओं, किम्बदन्तियों साहित्यिक-रचनाओं पर आधारित हैं । 'चन्द्रगुप्त' में शकटार की कथा, 'कजातशत्रु' में बाम्पपाली और मातृगुप्त की कथा ऐसी ही हैं । इस प्रकार की घटनाओं का संयोजन इतिहास की मुख्य घटना के विकास में बाधक नहीं, इनका संयोजन स्वतन्त्र रूप में हुआ है । सम्भावना के आधार पर जो कल्पनाएं 'प्रसाद' के नाटकों में हुई हैं उनसे भी इतिहास के सत्य पर कोई आघात नहीं होता । उनके नाटकों में प्रायः दो कथाएं साथ-साथ चलती हैं, उनमें से एक मुख्य कथा होती है, जिसका सीधा सम्बन्ध इतिहास से होता है, जैसे चन्द्रगुप्त और चाणक्य, स्कन्दगुप्त और मटारक, राज्यश्री और हर्षवर्द्धन, गुप्तकाल की और चन्द्रगुप्त की कथाएं । एक दूसरी कथा भी नाटकों में रहती है, जैसे सिंहरण और कलका, स्कन्द और देवसेना, सुरमा और विकटघोष की कथाएं । अपनी कौमल अनुभूतियों को मूर्त करने के लिए ही 'प्रसाद' ने इन दूसरी प्रकार की कौमल कथाओं का संयोजन किया है । कथानक में सरसता और आकर्षण मरने के लिए 'प्रसाद' का यह कलात्मक प्रयास स्तुत्य है । ये काल्पनिक कथाएं एक और स्वतन्त्र प्रेम और वलिदान का मूल्य स्थापित करती हैं तो दूसरी और मुख्य कथा को भी सरस प्रवाह भी प्रदान करती हैं । निष्पक्ष भाव से हमें इस तथ्य को स्वीकार करना होगा कि कौमल मञ्चवां पर आधारित काल्पनिक घटनाओं के मोह में फँसकर उनके कथानक प्रायः जटिल और विस्तृत हो गए हैं । 'चन्द्रगुप्त' में लगभग छः घटनाएं एक साथ चलती हैं<sup>१</sup> । अतः यह रचना मानमती का पिटारा बनकर रह गई है । रंगमंच की दृष्टि से नाटक में इस प्रकार की अनेक

१ दृष्टव्य : चन्द्रगुप्त

२ " "

३ " राजा

४ " देवसेना

५ (१) चन्द्रगुप्त-कविलिया, (२) सिंहरण-कलका, (३) चाणक्य-सुवासिनी (राजास)

(४) परीतेश्वर - राजा, (५) कल्याणी- चन्द्रगुप्त, (६) चन्द्रगुप्त-

मातृगुप्त ।

घटनाओं का संयोजन अवैज्ञानिक माना जाता है। 'अज्ञातशत्रु' में चार राज्यों-- मगध, कौशाम्बी, कौशल और वत्स की चार कथाएँ साथ-साथ चलती हैं<sup>१</sup>। इससे नाटक की प्रभावान्विति में बाधा पहुँचती है। वास्तव में 'प्रसाद' का इतिहास-मौह बड़ा प्रबल है। अतः उनके कथानक अनावश्यक रूप से विस्तृत और जटिल हो जाते हैं। नाटकों के माध्यम से इतिहास का प्रसादीय अन्वेषण कुछ कलाहीन हो जाता है, जो उन्हें तत्त्ववेत्ता तो बना सकता है, लेकिन इससे उनकी कला को जगह-जगह हानि ही उठानी पड़ी है।

'प्रसाद' के कथानकों के विस्तार का दूसरा कारण यह है कि उन्होंने तात्कालीन राष्ट्रीय संघर्ष को अपनी रचनाओं में सर्जीव करने का प्रयास किया। भारतीय स्वतन्त्रता का राष्ट्रीय संघर्ष, और उस संघर्ष के उनके वीर अनायास ही उनके नाटकों में आ गए हैं। राष्ट्रीय संघर्ष के विस्तार के आधार पर सदैव उनके कथानक भी कुछ विस्तृत हो गए हैं तो आश्चर्य नहीं। फिर भी यह उनकी महानता ही है कि एक आधिकारिक कथा-प्रवाह में उनके सब कथा-स्रोत विलीन हो जाते हैं।

कथानक - तत्त्वकी महानता को स्वीकार करते हुए हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' ने पहली बार इतिहास का नाटकों में सच्चे अर्थों में कलात्मक प्रयोग किया। 'प्रसाद' ने स्वच्छन्द कल्पनाओं का आश्रय नहीं लिया है, उनकी कल्पना ने सर्वत्र या तो कारण-कार्य परम्परा से रहित इतिहास की किसी घटना में उक्त परम्परा को मरने का प्रयत्न किया है अथवा इतिहास के कठपुतली में प्राण फुँकने का<sup>२</sup>। अन्त में हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' के नाटक इतिहास का नैतिक रूप प्रस्तुत करते हैं और उनकी कला इतिहास का वाचार् लेकर सजीव हो उठी है। 'प्रसाद' के ऐतिहासिक नाटकों में भारतीय संस्कृति का प्रदर्शन कोरा

<sup>१</sup> 'अज्ञातशत्रु' : मुक्ति (मुक्ति)

<sup>२</sup> डा० कामदीनचन्द्र जोशी : 'प्रसाद के नाटकों का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक विश्लेषण', १९७०, दिल्ली, पृ० ६७।

इतिहास नहीं है, वरन् वर्तमान और इतिहास का ऐसा सामंजस्य है जो मनुष्य के शाश्वत मूल्यों का महत्व स्थापित करता है तथा प्रगति का पथ भी निर्दिष्ट करता है ।

उपरोक्त विश्लेषण के आधार पर हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' के कथा-संयोजन का आधार भारतीय स्वं पाश्चात्य पद्धतियों का सम्मिश्रण रूप है । उन्होंने नान्दी पाठ, पूर्वार्ग, सूत्रधार आदि का प्रयोग नहीं किया । पंच अवस्थाओं, पंच अर्थ प्रकृतियों और पंच सन्धियों का स्पष्ट निर्वाह नहीं किया, फिर भी कथा का विकास इनके आधार पर ही हुआ है । साथ ही संघर्ष, वीरसुख, प्रभावान्विति को भी कथानकों में समुचित स्थान दिया गया है ।

#### वस्तु-योजना : राय

कथानक की दृष्टि से दिगन्तल राय के नाटकों को तीन भागों में बांटा जा सकता है— प्रथम वर्ग ऐतिहासिक नाटकों का है, जिसके अन्तर्गत उनकी लगभग सभी अनुपम कृतियाँ आ जाती हैं, जैसे 'चन्द्रगुप्त', 'राजा प्रताप सिंह', 'मेवाड़-पत्तन', 'बुरजहो', 'शेरशाह', 'दुर्गादास', 'ताराबाई' आदि । दूसरा वर्ग पौराणिक नाटकों का है, जिसके अन्तर्गत 'सीता', 'मीमांसा', 'भारत-पूजा' नाटक आते हैं । इसके अतिरिक्त तीसरे वर्ग में 'कंग नारी', 'पञ्चतरे' सामाजिक नाटक आते हैं ।

राय के ऐतिहासिक नाटकों के कथानकों का आधार मुगल-कालीन इतिहास है । इस युग का इतिहास भारत पर विदेशी सत्ता का इतिहास है । यह एक ऐसा तथ्य है जिसकी दृष्टि-पथ में रखकर हम कह सकते हैं कि कि राय ने भारत की जिन विकृत परिस्थितियों में अपना रचना-कार्य प्रारम्भ किया, उक्त मूर्त करने के लिए मुगलकाल को आधार बनाना समीचीन था । 'आठवीं' से 'दसवीं' के काल तक का भारत, मुगलों के उत्थान-पतन की कहानी है । सावसी हिन्दुओं के दासत्व और पराक्रम की गाथा भी । इन



दोनों तर्कों के आधार पर राय ने राणा प्रताप सिंह से लेकर दुर्गादास तक  
 अपने नाटकों में इन दो जातियों के स्वभावों, परम्पराओं और मर्यादाओं का  
 इतिहास प्रस्तुत किया है। अकबर ने भारत की बिसरी हुई शक्ति को फ़ाड़-  
 शासन-सूत्र में बाँधकर भारत पर एक वर्षों तक शासन किया, परन्तु हिन्दुत्व  
 के घुमिल आकाश में चमकते हुए एक प्रदीप्त सितारे की प्रखरता ने अकबर को  
 कभी यह नहीं सोचने दिया कि वह भारत का एकत्र शासक है। इसके साथ-  
 साथ महाराणा एक महान शक्ति के रूप में अवतरित होकर भी प्राचीन  
 मर्यादाओं के दायरे में बँधकर एक धूमकेतु की तरह धरा को ज्वालायुक्त कर  
 दिशाहीन हो गया। 'राणा प्रताप सिंह' नाटक का कथानक इन दो महान्  
 सत्ताओं की कहानी है, जिसमें एक ओर है अकबर और दूसरी ओर प्रताप सिंह हैं।  
 मेवाड़-पतन के कथानक का आधार जहाँगीर-कालीन हिन्दुओं के पराक्रम और  
 पतन की कहानी है। य इस नाटक को देखने से स्पष्ट हो जाता है कि इसकी  
 कथा जातीय और मानवीय शाश्वतता को छूकर चलती है— मानसी का चरित्र-  
 विश्व-प्रेम के प्रतीक के रूप में अवतरित हुआ है। 'मेवाड़पतन' में राणा प्रताप  
 सिंह की मृत्यु के पश्चात् के राजस्थान की राजनीतिक परिस्थितियों का आधार  
 लिया गया है। साथ ही इसमें तत्कालिक हिन्दुत्व की परिभाषा भी दी  
 गई है। हिन्दू-धर्म की संकुचनशीलता का प्रमाण भी इससे मिलता है। महावतर्सा  
 एक ऐसा सलमान वीर है जो हिन्दुओं के मूर्खों में वास्था रखता है। वह बहुत  
 उदारता से हिन्दुओं का थोड़ा-सा स्नेह चाहता है, परन्तु हिन्दू उसे नापाक और  
 अकृत और गद्दार मानकर ठुकरा देते हैं। अतः वह नृसंकता से हिन्दुओं का  
 कलहज्वल करता है वह कहता है—'ए ई आपनार उदार-आत्युदार हिन्दू धर्म  
 पिता ।--मुसोलमनिर प्राति तार स्त घृणा, एक तार दम्भ, स्त तार दम्भ,  
 स्ततार - जालमान-विद्वेष, जो कल्याणरि पोंति भावतीर, पुरास्कार नि गिह।  
 ।.... एक दिन बेहि-दिलान, केई पापेर प्रायश्चित्त करवो।'

र. 'मेवाड़पतन'

र. 'मेवाड़पतन': प्रिन्टिंग-प्रेस। १, ५०३२६

हिन्दू शक्तिशाली थे, वीर थे, लेकिन संकुचित थे, जिसके कारण मेवाड़ का ऐसा भयंकर पतन हुआ। इस नाटक की रचना की पृष्ठभूमि में लेखक के हृदय का वह मर्मन्तक दर्द अवश्य आभासित होता है, जो हिन्दू जाति की सीमाओं का परिणाम है। इस कथानक को चुनने का कारण केवल राणा अमर सिंह, जहांगीर, और महावत खां के इतिहास का आकर्षण नहीं है, वरन् इसमें राय का अपना युग, अपने युग का परामर्श, अपने युग के संकुचित दायरों का स्पष्ट निरूपण हुआ है। इसी तथ्य को स्वीकार करते हुए शान्ति-कुमारदास गुप्त ने कहा है -- मेवाड़-पतन नाटक हिन्दुत्व पर ई कुसंस्कारे गुस्त डाड तार स्वरूप दिजन्डाल उद्घाटन कूरिया केन स्व उहार परिनाम के कि हाई या के तहाओ बुकाईया दिया केन।<sup>१</sup>

मेवाड़-पतन के पश्चात् हम राय के 'दूरजहां' नाटक को लेते हैं। इस नाटक की भूमिका में लेखक ने स्वयं स्वीकार करते हुए कहा है कि उन्होंने इस नाटक में एक चरित्र की आन्तरिक और बाह्य प्रकृति को स्पष्ट करने का प्रयास किया। इसमें किसी अद्भुत-चरित्र की अवतारणा का प्रयास नहीं, वरन् एक विशिष्ट नारी का चित्र, यदि इस दृष्टि से नाटक के कथानक पर विचार किया जाए तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि यह एक चरित्र-प्रधान नाटक है। दूरजहां का नाम हमारे इतिहास में अनेक कारणों से प्रसिद्ध है-- वह एक अत्यन्त सुन्दर, वीर, नीति-कुशल, स्त्री थी। इसके साथ-साथ यह भी ऐतिहासिक तथ्य है कि दूरजहां अनेक अजिन्दाओं से मरी हुई थी<sup>२</sup>। उसका सारा जीवन महत्वाकांक्षा की सिद्धि तथा प्रभुत्व में बीता था।<sup>३</sup> इस नाटक में लेखक ने इतिहास के प्राग्जन्त तथ्यों का अपनी कलात्मक शक्ति से नाटकीय प्रयोग किया है। दूरजहां कालीन भारत का एक अनोखा इतिहास है।

१ 'मेवाड़ पतन' भूमिका: श्री शान्ति-कुमारदास गुप्त, कलकत्ता, १९५८, पृ० २

२ डा० श्री बांकीलाल श्रीवास्तव : 'कालीन भारत', आगरा, १९६८, पृ० २८२

इस नाटक में उस इतिहास की कलक स्पष्ट दिखाई देती है। नाटक की सभी मुख्य घटनाएँ ऐतिहासिक हैं। नाटककार ने नूरजहाँ और युवराज सलीम के पूर्वानुराग को स्वीकार किया है यद्यपि डा० बेनीप्रसाद ने इस तथ्य को निराधार बताया है। लेकिन डा० बाशीर्वादीलाल श्रीवास्तव ने डा० ईश्वरीप्रसाद तथा तत्कालीन डब लेखक 'डी लायट' के मर्तों से सहमत होते हुए कहा है कि 'जहाँगीर का नूरजहाँ के अनुपम सौन्दर्य पर आसक्त हो जाना कोई बहुत वाश्चर्य की बात नहीं क्योंकि उसका चरित्र कामुक भावनाओं से मरा हुआ था। वह प्रारम्भ से मधुप और कामुक व्यक्ति था। पूर्वानुराग का एक भयंकर परिणाम तब सामने आया जब जहाँगीर एक शक्तिशाली सल्तनत का बादशाह बना। नाटक की प्रथम प्रमुख घटना है-शेर अफगन की हत्या है। यद्यपि ऐतिहासिक तथ्यों के आधार पर इस बात का कोई स्पष्ट प्रमाण नहीं मिलता, परन्तु शेर अफगन की मृत्यु और जहाँगीर की मनोरथ-पुर्ति में गहरा सम्बन्ध वामासित होता है, इस सम्भावित सत्य को नाटककार ने अपने कथानक में स्वीकार किया है। नूरजहाँ के जीवन की और नाटक (दूसरी प्रमुख घटना है) जहाँगीर और नूरजहाँ का विवाह। नाटककार ने नाटक की भूमिका में इस बात को स्वीकार किया है कि यह नाटक देव-चरित्र प्रस्तुत नहीं करता। अतः आदर्श पर आकर जो एक निर्द्वन्द्वता की स्थिति आ जाती है, वह इस नाटक में नहीं। इससे सत्य का प्रस्फुटन तब बड़े रोचक रूप में सामने आता है जब नूरजहाँ को अपने पति के हत्यारे से विवाह करना पड़ता है। नाटककार ने अपने सम्पूर्ण कथानक में नूरजहाँ के चरित्र पर केन्द्रित होने का प्रयास किया है। इसका एक मुख्य कारण यह है कि तत्कालीन इतिहास-नूरजहाँ का इतिहास ही है। लेखक के कथानक में वह स्पष्टता नहीं आ पायी जो प्रायः ऐतिहासिक नाटकों में आती है। ऐतिहासिकता में नूरजहाँ का जो रूप हमें प्राप्त है उसी रूप को कलात्मक ढंग से

प्रस्तुत करके राय ने इस नाटक में इतिहास की पूर्ण रक्षा की है। नूरजहाँ की प्रधानता के कारण यह नाटक एक प्रकार से ऐतिहासिक व्यक्तित्व का दर्पण बन गया है। नूरजहाँ ने अपने समस्त आन्तरिक और बाह्य अवरोधों को जीतकर अपने पति के हत्यारे जहाँगीर से विवाह किया, केवल इसीलिए कि वह अपनी असीम अभिलाषाओं के करण में जी सके। मेवाड़-सन्धि को बड़े सुन्दर रूप में नाटककार ने नूरजहाँ में प्रस्तुत किया है। राजकुमार कर्ण सिंह से पगड़ी बदलते हुए शाहजादा शाहजहाँ की आत्मीयता जातीयता के संकुचन को तोड़ देती है। 'मेवाड़पतन' में इतिहास का जैसा स्थूल वर्णन है वैसी स्थूलता से नूरजहाँ को सप्रयास बचाया गया है फिर भी प्रासंगिकता के कारण वो सारे तथ्य जो उस युग की राजनीति में घटित हुए इस नाटक के कथानक में आ गये हैं। नूरजहाँ नाटक पर अंग्रेजी नाटक मैकबेथ का स्पष्ट प्रभाव उद्दिष्टाचर होता है। यद्यपि कथानक की पर्याप्त भिन्नता के कारण नूरजहाँ का चरित्र लेडी मैकबेथ जैसा नहीं है, लेकिन फिर भी उसकी अदम्य अभिलाषाएँ, ऊहापोह, और पागलपन कुछ वैसे ही हैं।

'शाहजहाँ' राय का एक सज्जन और सुन्दर नाटक है। जिस शाहजहाँ को हमने नूरजहाँ में एक उत्साही युवक और विद्रोही युवराज के रूप में देखा था, उसी को शाहजहाँ में एक कैद की बंद कौठरी में आत्म की सम्मोहना और घटत्व की दशात्मकता पर चिन्तित पिता के रूप में देखते हैं। कैद की वह कौठरी शाहजहाँ के चिन्तन को धर कर गहरा देती है। इस नाटक का कथानक शाहजहाँ के परामर्श और औरंगजेब के उदय का इतिहास है। कुछ कालोचकों ने इस नाटक पर लांछन लगाते हुए कहा कि शाहजहाँ के ऐतिहासिक चरित्र की अवहेलना करके यह नाटक लिखा गया है, क्योंकि शाहजहाँ स्वयं अपने माइयाँ और कुटुम्बियों की हत्या करके गद्दी पर बैठा था, जहाँगीरकालीन इतिहास पर केन्द्रित नूरजहाँ नाटक में ऐसा नहीं है जिस शाहजहाँ को हमारे सामने प्रस्तुत किया था, उसी को शाहजहाँ नाटक में भी प्रस्तुत किया है। यह स्थितियाँ हैं ऊँकर एक विप्लव व्यवस्था को प्थस्त करने के लिए उसने विद्रोह किया था। इस बात की इतिहास भी मानता है।' शाहजहाँ का

विश्वास था कि उसका पिता नूरजहाँ का गुलाम बन गया है अतः उसे अपने पिता से न्याय की कोई आशा नहीं रही थी<sup>१</sup>। शायद इसीलिए शाहजहाँ को बागी होना पड़ा। शाहजहाँ का जीवनवृत्त प्रस्तुत करते हुए डा० आशीर्वादीलाल श्रीवास्तव कहते हैं,<sup>२</sup> (नूर) अपने दामाद शहरयार को उत्तराधिकारी घोषित करना चाहती थी, अतः शूरम(शाहजहाँ) की कीर्ति में उसे अपने लक्ष्य की अफलता का आभास होने लगा, इसीलिए वह उससे वैध करने लगी ... जिसने तंग आकर शूरम ने विद्रोह कर दिया।<sup>३</sup> वैसे तो शाहजहाँ नाटक का कथानक घटित इतिहास के रूपर आधारित है, जिसके अनुसार औरंगजेब ने अपने पराक्रम और नीति-कुशलता से अपने सभी माहुरों को परास्त करके दिल्ली बाग़ की गद्दी हासिल की थी, उसने दारा, मुराद, शुजा को नृशंक्ता से समाप्त किया था। औरंगजेब की यह नीति राजनिष्ठ मातृकता के लिए कितनी कटु हो सकती थी, इस सम्भावना के आधार पर बड़े शाहजहाँ के हृदय के टूटने की आवाज़ साफ़ सुनाई देती है। इस नाटक की सभी मुख्य घटनाएँ ऐतिहासिक हैं। शाहजहाँ का कैद होना, औरंगजेब को अपने-आपको दिल्ली में बादशाह घोषित करना तथा बादशाह शाहजहाँ को किले में बंद करना इतिहास सम्मत घटनाएँ हैं। दिल्ली में उसने अपना राजतिलक कराया और अपने आपको सम्राट घोषित किया। इस प्रकार से शाहजहाँ का शासन समाप्त हो गया और वह बादशाह से बन्दी बना लिया गया। ... उसका स्वर्ण जटित संगमरमरकन उसका बन्दीगृह बना।<sup>४</sup>

इस नाटक के कथानक में इन सभी घटनाओं को चुनकर रचनाकार ने उनके घटत्व में अपने स्वतन्त्र अधिकार का प्रयोग किया है। चरित्रों के निर्माण में लेखक ने बहुत स्वतन्त्रता से काम नहीं लिया, लेकिन फिर भी

१ डा० आशीर्वादीलाल श्रीवास्तव : ग़लजलीन भारत, बाग़रा, १९६८, पृ० २८५

२ " " " " " " " " पृ० ३०४

३ " " " " " " " " पृ० ३३१

पात्रों की परिस्थितियों के हाथों में सौंप कर राय ने उन्हें प्रेक्षकों की सहानुभूति का पात्र बना दिया है । शूजा, मुराद और दारा अपनी-अपनी कमजोरियों के कारण तथा औरंगजेब अपनी सुदृढ़ योजनाओं के कारण अपने अपने परिणामों को प्राप्त हुए । निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि शाहजहाँ नाटक की ऐतिहासिकता पर निर्विवाद है ।

द्विजेन्द्रलाल राय का दुर्गादास नाटक औरंगजेबकालीन भारत की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर लिखा गया है। मुगलकालीन इतिहास में औरंगजेब का व्यवितत्व बड़े विवाद का विषय है। कुछ विद्वानों ने इस शासक को अत्यधिक क्रूर, सन्देही, धर्मान्ध और अदूरदर्शी कहा है। इसकी धर्मान्धता के विषय में डा० आशीर्वादीलाल श्रीवास्तव कहते हैं, 'स्मार्ट ने सुफ़ी लोगों को उदार धार्मिक विचार रखने तथा विश्वदैवतावाद को मानने के कारण ही दण्ड दिया था औरंगजेब की धर्मान्धता के विषय में बताते हुए डा० श्रीवास्तव ने लिखा है-- 'औरंगजेब इस्लाम की राजत्व तथा राजसत्ता सम्बन्धी नीति को मानने वाला था। उसके शासनका वाधार कुरान था। मुसलमान धर्म के न मानने वाले व्यक्तियों को मुसलमान धर्म में लाना इसका मुख्य उद्देश्य था।' दुर्गादास नाटक की प्रथम मुख्य घटना है, दुर्गादास द्वारा जसवंत सिंह के पुत्र अजितसिंह और महारानी की रक्षा करना। इस घटना की ऐतिहासिकता के आधार पर प्रस्तुत किया गया है। इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि दुर्गादास ने रानी जसवंत सिंह और उसके एकलौते पुत्र अजितसिंह की रक्षा की थी। राठौर लोगों के लिए यह बहुत बड़ा अपमान था कि उनके राजा को मुसलमान बनाया जा रहा है ..... राठौरों ने मिलकर अपने नन्हें राजा अजितसिंह को कष्ट से बचाने का उपाय सोच निकाला। उन्होंने अपने भैया दुर्गादास के साथ मिलकर रानी के स्थान पर महारानी और नन्हें

१ डा०बाजीदास 'छात्र श्रीवास्तव : 'संस्कृतान्धारत', वागरा, १६ ई०, पृ० ३४०

२      "                  "                  "                  "                  "                  "                  पु०३४४



राजा के स्थान पर नौकरानी के पुत्र को रख दिया ।.... इस प्रकार अजितसिंह मारवाड़ सुरक्षित पहुँच गया ।

इस नाटक की दूसरी मुख्य घटना दुर्गादास का बागी शाहजादा अकबर को औरंगजेब के विरुद्ध सहायता करने की दृष्टि से दक्षिण शम्भाजी के दरबार में जाना है । इस घटना को ऐतिहासिक बताते हुए डा० अवधविहारी पाण्डेय लिखते हैं — 'इसी समय सम्राट का पुत्र राजकुमार अकबर दुर्गादास के साथ शम्भाजी के पास जा गया ।' नाटक की मुख्य घटना शम्भाजी का हार और उसका औरंगजेब के द्वारा दुःखद अन्त भी ऐतिहासिक तथ्य हैं, जिन्हें नाटक में अवतरित किया गया है । दुर्गादास का औरंगजेब के प्रति समर्पण नाटक में नहीं दिखाया गया जब कि डा० वासीर्वादीलाल श्रीवास्तव ने इसे ऐतिहासिक स्वीकृति दी है । इस बार फिर औरंगजेब को मजबूर होकर अजितसिंह के साथ सन्धि करनी पड़ी । सम्राट ने उसको मेरठ की जागीर के रूप में दिया । दुर्गादास ने भी थोड़े ही समय बाद आत्मसमर्पण कर दिया । सम्राट ने उसे गुजरात में पुराने पद और नौकरी पर बहाल कर दिया । नाटक में औरंगजेब और अजितसिंह की सन्धि का भी यथारूप वर्णन मिलता है । इस प्रकार हम देखते हैं कि दुर्गादास नाटक जहाँ एक अनुपम साहित्यिक कृति है, वहाँ एक ऐतिहासिक रचना भी है । लेखक ने उन सभी घटनाओं को जो तत्कालीन इतिहास में दुर्गादास के जीवन से सम्बन्धित हैं, इस रचना में बड़े कलात्मकरूप से संयोजित किया है ।

द्विजैन्दलाल राय के 'चन्द्रगुप्त' नाटक की ऐतिहासिकता पर विचार करते समय हमारा ध्यान मूल रचना की भूमिका पर जाता है । लेखक ने स्वीकार किया है कि इसका आधार तत्कालीन वर्णव्यवस्था है । इसी वर्णव्यवस्था की निस्सारता को बताने के लिए उन्होंने चन्द्रगुप्त को मुरा नाम

१ डा० वासीर्वादीलाल श्रीवास्तव : 'तत्कालीन भारत', वागरा, १९६८, पृ० ३५०

२ अवधविहारी पाण्डेय : 'उत्तर-प्रदेश का इतिहास', बनारस, १९६५, पृ० २५५

३ डा० वासीर्वादीलाल श्रीवास्तव : 'तत्कालीन भारत', वागरा, १९६८, पृ० ३५५

की दासी का पुत्र स्वीकार किया है। इस नाटक के कथानक का आधार पुराण और यूनानी इतिहास है। इनके अतिरिक्त कुछ प्रचलित तथ्यों का समावेश भी इसमें किया गया है। नाटक की प्रथम मुख्य घटना है सिकन्दर के द्वारा राजा पुरु को पराजित कर उसको पुनः राश्रलौटा देना है। सेल्यूक्स से बात करते हुए सिकन्दर इस तथ्य को प्रजाकों के सामने रखता है। 'चाणक्य' के अनोरे चरित्र से हम सब परिचित हैं। और इस बात को भी जानते हैं कि नन्द द्वारा अपमानित चाणक्य ने एक मयंक संकल्प कर डाला था, "तुम्हारे रौंछ-रौंछित हास्ते सखी शिखा बांधिबो, सखी प्रतिज्ञा कोरै गैलाम, माने थाके येन महाराज !... बामि से भिक्षा दिबो ना"।

'राय' ने चन्द्रगुप्त को नन्द का सौतेला भाई माना है जो मुरा नाम की दासी से पैदा हुआ था। इसी बात को अनेक इतिहासकारों ने अस्वीकार किया है। डा० विमलचन्द्र पाण्डेय ने अनेक प्रमाणों का साक्ष्य देकर यह सिद्ध करने का प्रयास किया कि चन्द्रगुप्त क्षत्री था। परन्तु 'राय' ने अपने इस ऐतिहासिक नाटक के लिए बहुत अधिक ऐतिहासिक सौजबान की, वरन कथा-सरित्सागर, बृहत्कथामंजरी, मुद्राराक्षस आदि के आधार पर चन्द्रगुप्त को नंदवंशी मुरा (दासी) से उत्पन्न एक निष्कासित राजकुमार माना है। नाटक के कथानक में उस समय एक मयंक स्त्रिय संघर्ष की स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जब चाणक्य नामक कौशली विद्वान् ब्राह्मण को नन्द अपनी विलास-सभा में बोटी फकड़वाकर निकलवा देता है--

नन्द--"तुम्हारे कि रखाने एक उन्मादेर प्रौलाप भून्त बास-हि। - बाचाल के बार कोरै दाजी।

बाचाल -- (चाणक्येर शिखा बारिया डोनिया) बैरिजे या भिक्षा १"

१ 'चन्द्रगुप्त': दिवेन्द्र चतुर्वर्ती २, पृ० २२५

२ डा० विमलचन्द्र पाण्डेय : 'प्राचीन भारत का राजनीतिक एवं सांस्कृतिक

इतिहास', कलाहावाद, १९६८, पृ० २७६

३ 'चन्द्रगुप्त' : दिवेन्द्र चतुर्वर्ती २, पृ० २२५

इतिहास में इस बात के तो प्रमाण मिलते हैं कि जार्यावर्त का स्कन्दर सम्राट चन्द्रगुप्त अपने शौर्य और बल से मगध के नन्दवंश का विनाश करके गद्दी पर बैठा था और उसने एक बार समस्त भारत को एकता के सूत्र में बाँध दिया था। उसका सहायक चाणक्य ब्राह्मण महा विद्वान्, महाउद्यमी और महाक्रोधी था। उसने अपनी कूटनीति से चन्द्रगुप्त की वीरता का सदैव पथ-प्रदर्शन किया। परन्तु चन्द्रगुप्त की जाति, वंश एवं जन्म आदि का कोई उचित आधार नहीं मिलता। चन्द्रगुप्त के जन्म और प्रारम्भिक जीवन के सम्बन्ध में अभी कोई एक निर्धारित मत उपलब्ध नहीं है, कारण जितने भी साधन इस सम्बन्ध में उपलब्ध हैं वे या तो परस्पर विरोधी हैं या कुछ अनिश्चित हैं। उसके जन्म के सम्बन्ध में भी काफी मतभेद है।<sup>१</sup> मौर्यवंश की स्कन्दक्रा और महत्ता में विश्वास करते हुए भी उसके उद्भव की संज्ञा प्रकट करते हुए डा० विमलचन्द्र पाण्डेय ने कहा है-- 'चन्द्रगुप्त भारतीय स्वतन्त्रता का जन्मदाता तथा स्कन्दर भारतीय साम्राज्य का सर्वप्रथम ऐतिहासिक संस्थापक था। परन्तु अमाग्य है ऐसे महान युग-पुरुष की प्रारम्भिक जीवनी के विषय में हमारा ज्ञान अत्यल्प है।' इतिहास की इस अनिश्चित स्थिति का लाभ उठाकर लेखक ने अपनी शक्ति का प्रयोग किया। चन्द्रगुप्त को दासी राजपुत्र मानने के पीछे इस लेखक का उद्देश्य प्राचीन वर्ण व्यवस्था पर व्यंग्य करना है। एक दासी का पुत्र कभी तथा कथित दास्य नन्द को समाप्त करके राजसिंहासन का मागी हो सकता है।<sup>२</sup> इस उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए लेखक ने नाटक की भूमिका में कहा है कि वर्ण भेद को इस नाटक की भित्ति बनाया है-वर्णभेद पर ही इस नाटक को सँहा किया है।

इस नाटक की अन्य मुख्य घटनाओं की ऐतिहासिकता पर भी विचार कर लेना आवश्यक है। शिकन्दर की मृत्यु के पश्चात् उसका प्रधान सेनापति

१ राधा कृष्ण चौधरी : 'प्राचीन भारत का राजनीतिक और सांस्कृतिक इतिहास'

पटना, १९६०, पृ० १५२

२ डा० विमलचन्द्र पाण्डेय : 'प्राचीन भारत का राजनीतिक तथा सांस्कृतिक

इतिहास', १<sup>१</sup> अंश भाग, १९६८, पृ० ३०० ।

सैल्युकस उच्चराधिकारी बना । उसने भारत पर आक्रमण किया और वह चन्द्रगुप्त से पराजित हुआ । स्क सन्धि के आधार पर चन्द्रगुप्त का विवाह सैल्युकस की पुत्री से हुआ । डा० विमलचन्द्र पाण्डेय इस सम्बन्ध में लिखते हैं—' यूनानी साम्राज्य के ऐशियाई प्रदेशों के ऊपर आधिपत्य स्थापित करने के हेतु सिकन्दर के दो सनापति— सैल्युकस और अलेग्जेंडरस में प्रतिद्वन्द्विता हुई । दीर्घकाल के युद्धों के पश्चात् सैल्युकस विजयी हुआ ।... अतः गृहयुद्ध से अवकाश प्राप्त होते ही उसने भारतवर्ष पर आक्रमण किया ।... परिणामतः इस युद्ध में भारतीय सम्राट के विरुद्ध यूनानी आक्रमणकारी पराजित हुआ ।... विश्व होकर सैल्युकस को सन्धि करनी पड़ी, जिसके परिणामस्वरूप उसे अपने साम्राज्य के पूर्वी प्रदेश भारतीय नरेश को देने पड़े... सैल्युकस ने अपनी पुत्री का विवाह चन्द्रगुप्त के साथ कर दिया ।' सैल्युकस जो वाशां और अमिलाषारं लेकर भारत आया, चन्द्रगुप्त की शक्ति और चाणक्य की कूटनीति ने उन्हें घबस्त कर दिया । उपरोक्त ऐतिहासिक तथ्य को सभी इतिहासकार असंदिग्ध रूप में स्वीकार करते हैं, 'उसने (सैल्युकस) भारत पर दुबारा आक्रमण करने की योजना बनायी ।..... यूनानी आक्रमणकारी बुरी तरह पराजित हुआ ।... दोनों के बीच संधि हुई... सैल्युकस और चन्द्रगुप्त के बीच वैवाहिक सम्बन्ध स्थापित हुआ और दोनों के बीच का सम्बन्ध मैत्रीपूर्ण बना रहा ।' राय के इस नाटक का कथानक ऐतिहासिक है या नहीं ? इस सम्बन्ध में किसी तर्क की आवश्यकता नहीं रहती । क्योंकि जो घटनाएँ इतिहास में निर्विवाद हैं उनको उसी रूप में स्वीकार किया गया है । जहाँ सन्देह है या विरोध है वहाँ लेखक ने स्वतन्त्रता से काम लिया है ।

इस राय के अन्य ऐतिहासिक नाटक 'सिंहल विजय', 'अशोक' और 'रुस्तम' सीकरान कहने को ऐतिहासिक हैं परन्तु इनमें इतिहास नाममात्र को ही है । कुछ घटित नावों को लेकर सम्पूर्ण कथानक को कल्पना के आधार पर

१ राय के नाटक 'सिंहल विजय', 'अशोक' और 'रुस्तम' के नाटक हैं।

२ डा० विमलचन्द्र पाण्डेय । प्राचीन भारत का राजनीतिक तथा सांस्कृतिक इतिहास

३ राय के नाटक 'सिंहल विजय', 'अशोक' और 'रुस्तम' के नाटक हैं।

निर्मित कर प्रत्येक नाटक का सृजन किया हुआ गया है। अतः इन नाटकों को इतिहास और कल्पना के बमेल मिश्रण के रूप में देखा जा सकता है। ताराबाई, विजयसिंह, सौहराब, रुस्तम आदि चरित्र ऐतिहासिक हैं, परन्तु उनसे सम्बन्धित घटनाएँ जिस रूप में नाटकों में प्रस्तुत की गई हैं, उनकी ऐतिहासिकता संदिग्ध है।

राय के तीन पौराणिक नाटक हैं-- सीता, पाषाणी, और मीमांसा। इनमें पहला नाटक रामायण के प्रसिद्ध चरित्र सीता पर आधारित है। सीता से भारत का बच्चा बच्चा परिचित है। उनकी दुःख और पीड़ा से मरी आदर्श-कथा में भारतीय नारी की गरिमा और सीमा दोनों निहित हैं। हमारा समाज कितना कठोर रहा है, नियमों और बन्धनों की मर्यादा के दायरों में बँकर। इस तथ्य को स्वीकार कर लेते हैं इस (नाट्य-काव्य) गीति-नाट्य का प्रणयन किया है। इस नाटक में राम और सीता के अन्तर की क्षुब्धतियों का सजीव चित्रण है। यद्यपि रामायण में राम और सीता का चित्रण इस रूप में नहीं लेकिन राय एक क्षुब्धतिपरक कवि थे, उन्होंने सीता के वनवास की घटना को लेकर राम और सीता को एक भावात्मक स्थिति में डालकर जिस रूप में हमारे सामने रखा, वह बड़ा आकर्षण एवं मानवीय है। इसी प्रकार 'पाषाणी' भी एक हृदय-द्रावक गीति नाटिका है। हम जानते हैं कि जब 'राम' विश्वामित्र के साथ मिथिला के लिए सीता-स्वयंवर में जा रहे थे तो रास्ते में एक पाषाण-शिला को राम ने उद्धार किया था। यह पाषाणी गौतम ऋषि की पत्नी बहिल्या ही थी। बहिल्या और हनु का अवैध सम्बन्ध था। इसी कारण गौतम ने अपनी पत्नी को पत्थर होने का शपथ दिया था। कवि ने इस नाटक में प्रचलित कथा का मानवीय स्तर पर प्रयोग किया है। पौराणिक कथा के अनुसार हनु बोले थे गौतम के रूप में बहिल्या के पास आया था। जब कि पाषाणी में काम-बिह्वल बहिल्या ने हनु से स्वयंसेवक सम्बन्ध स्थापित किया है। इसका कारण गौतम की वायु एवं बहिल्या के यौवन के प्रति उनकी स्वाधीनता है। ऐसी स्थिति में समस्त नाटक भावना प्रधान हो जाता है। पौराणिक की कथा का आधार लेकर भी लेखक ने कल्पना-प्रसूत इस

नाटक को मानवीय स्वभावकी भूमि पर सृजित किया। नाथूराम प्रेमी ने नाटक के कथानक के उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए ठीक ही कहा है--'अहिल्या का चरित्र ऐसी स्त्रियों का चरित्र है जो सुवावस्था की दुर्दमनीय वासनाओं के फेर में पड़कर चरित्र-प्रभु हो जाती हैं और अन्त में दुःख-दुर्दशाओं में पड़कर पश्चात्ताप की आग से शुद्ध हुवा करती हैं। इस चरित्र को लिखते हुए कवि ने बैजोड़ विवाह का दुष्परिणाम भी इशारे से बतला दिया है।'

पौराणिक काल में भीष्म अपने ढंग का अकेला चरित्र हैं। उसमें संयम वचक त्याग और कर्म का अमृतपूर्व संयोग देखने को मिलता है। इस चरित्र को अधिकतर लोगों ने देवत्व की प्रतिष्ठा में बांधकर अमानवीय बनाया है। इससे इसका प्रभाव कम हो गया है। व लेकिन 'राय' की अपनी विवेकबल है कि चारित्रिक निर्माण में स्वभाविक मनोवृत्तियों का समावेश कराकर वे उसे प्रभावशाली बना देते हैं। हम महान बन सकते हैं, परन्तु निम्नता पर विजय प्राप्त करके हम ऊँचे उठ सकते हैं परन्तु गहराईयों को पाटकर। यही बात भीष्म के चरित्र में भी है वह प्रेम और त्याग की भूमि पर खड़ा होता है, परन्तु कभी-कभी उसका मन नीचे दीस पड़ने वाली गहराईयों पर भी उतर जाने को करता है। भीष्म धीरे-धीरे पूर्णता प्राप्त करता है। महाभारत के इस आकर्षक चरित्र को आधार बनाकर ही 'राय' ने भीष्म की रचना की। महाराजा शान्तनु और निम्न जातीय सत्यवती का विवाह, भीष्म के द्वारा अम्बा-हरण, भीष्म और परशुराम युद्ध, महाभारत-युद्ध में भीष्म-यत्न आदि घटनाएँ पौराणिक हैं। इन्हीं के अनावां के माध्यम से भीष्म का महान और उदात्त चरित्र हमारे सामने आता है।

राय के ऐतिहासिक एवं आरंभिक नाटकों के कथानकों के पश्चात् उनके सामाजिक नाटकों पर भी दृष्टिपात करना आवश्यक है। राय का



उदय ऐसे युग में हुआ जब बंगाल नवजागरण की स्वर्णिम रश्मियों के आलोक में जागृत हो रहा था। ऐसी स्थिति में एक प्रगतिवादी विचारधारा के लेखक की सामाजिक कृतियों समाज के अन्तराल में फले वाली विषमताओं को लेकर सामने आई। वह उनका बंग-नारी नाटक दहेज प्रथा के दुष्परिणामों और सुदखोरी के धिनोने रिवाज को बड़े प्रभावशाली ढंग से हमारे समक्ष रखता है। देवेन्द्र दहेज की पीड़ा से घुट-घुट कर मर जाता है। समाज की निर्मेयता के रूप में लेखक ने देवेन्द्र के संगे माई उपेन्द्र को प्रस्तुत किया है। वह इतना निष्पक्ष है कि अपने ही माई की पीड़ा का उसे तनिक भी अनुभव नहीं होता।

इस नाटक में घन की महत्ता एवं आर्थिक असन्तुलन के कारण पारिवारिक सम्बन्धों के बदलते सन्दर्भ भी महत्वपूर्ण तथ्य हैं। नाटक में दो संगे माई— उपेन्द्र और देवेन्द्र किस प्रकार पिता की सम्पत्ति के बटवारे के कारण एक-दूसरे से दूर हो जाते हैं, किस प्रकार मानवीय संवेदना में परिवर्तन हो जाता है। इन्हीं बातों पर यह सारा नाटक केन्द्रित है। नाटक का कथानक सीधा-सादा है। दो माइयों में पिता की मृत्यु के पश्चात् सम्पत्ति का बटवारा होता है। एक माई चालाकी से समस्त सम्पत्ति हड़प लेता है। दूसरा माई समाज में दहेज, कर्ज, सन्तान आदि समस्याओं से जूझता रहता है। अन्त में केदार और सदानन्द दो परीष्कारी मित्रों की कृपा से बचता है। माई की चालाकी छुट जाती है। इस नाटक में एक और मुख्य बात यह है कि बंगाली ब्राह्मण समाज की कूठी मर्यादों और सीमाओं को भी इसमें चित्रित किया गया है। सदानन्द विलायत हो जाता है, समाज उसके साथ सम्बन्ध तोड़ लेता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि बंग नारी तत्कालीन समाज की जड़ों में छेद डालने की ओर संकेत करता है। तथा समाज-सुधार का सुनियोजित रूप भी प्रस्तुत करता है।

राय का एक सुन्दर सामाजिक नाटक पारिवारिक समस्या पर आधारित है। वैश्वाकभन और उसके भयंकर परिणामों का भी इस

नाटक में वर्णन किया गया है। नारी जीवन के दो रूप इस नाटक के कथान के आधार हैं। एक पति परायण नारी का आदर्श रूप है। दूसरा एक वैश्या नारी का कर्तव्य परायणता आदर्श रूप। इस नाटक का कथानक समाज के एक ऐसे व्यक्ति की का दिग्दर्शन कराता है, जो कुप्रेरणार्थों के कारण वैश्या-गमन जैसे भयंकर अपराध में फँस जाता है। महिर्जन ही यह पात्र है। उसकी आदर्श पत्नी सरयू (सरस्वती) जीवन की गलतियों को लेकर एक बंधी-बंधायी व्यवस्था में जीने का प्रयास करती है। वैश्या, जो समाज की निन्द्यता के कारण वैश्या बनती है अन्दर से एक कौमल नारी है जो अपनी पीड़ा लेकर भी दूसरों को शीतलता देती है। इन सभी चरित्रों को यथा आवश्यक प्रस्तुत करके इस नाटक में स्फुरोक्त कथानक को सृष्टि की गई है। तत्कालीन बंगला-समाज में जिस प्रकार की दुर्व्यवस्था थी वह इस नाटक में के माध्यम से उमर कर हमारे सामने आ जाती है। सब से बड़ी बात यह है कि कथा में आदर्श और अनादर्श का रौचक सामंजस्य है। अन्त तक त्याग, सेवा, प्रेम, वात्सल्य और विश्वास का आदर्श जीवित रहता है। इस नाटक के कुछ पात्र अपने स्थान पर आदर्श हैं और कुछ पात्र उस आदर्श को प्राप्त करने के प्रयास में अपनी बुराइयों को त्याग कर पश्चात्ताप करते हैं।

साहित्यकार इतिहास को अपनी रचनाओं का आधार बनाता है लेकिन वह इतिहासकार नहीं होता। इतिहास की एक सीमा होती है, साहित्य किसी भी सीमा में बंधा नहीं होता। साहित्यकार का धर्म है कि वह इतिहास के सत्य की रक्षा करते हुए प्रभावपूर्ण सृष्टि करे। इतिहास का घटित सत्य सार्वजनिक की सीमा होती है और सम्भावित सत्य उसकी शक्ति है। यही शक्ति कल्पना - जाती है। जहाँ इतिहास मूक रहता है, वहाँ साहित्यकार अपनी स्वतन्त्र वाणी में सुन्नित होता है। राय ने इस शक्ति का कहाँ तक प्रयोग किया है, इस प्रश्न पर विचार करते समय हम देखते हैं कि राय के इतिहास नाटकों में पर्याप्त कल्पना का कलात्मक प्रयोग किया गया है। उन्होंने कथानक

की मुख्य कथा को ऐतिहासिक बनाने के साथ ही एक काल्पनिक कथा का संयोजन किया है। इस काल्पनिक कथा में अधिकांश भावात्मक कथार हैं, जैसे 'प्रतापसिंह' में जोशीबाई तथा दौलतउन्निसा तथा रैरा की कथारें। 'मेवाड़ पत्तन' में कल्याणी और मानसी की कथारें। इसी प्रकार 'शाहजहाँ' में फियारा की कथारें हैं। ये सब काल्पनिक कथारें इतिहास के कथा-प्रवाह में बाधक न होकर सौन्दर्य वृद्धि के साधन बनती हैं।

राय ने पश्चिम से प्रभावित होकर अपने कथानकों में कुछ ऐसी घटनाओं की कल्पना की है, जिनको प्रेताक को कोई आशा नहीं होती। कुतूहल पैदा करने वाली इन घटनाओं में एक अजीब आकर्षण होता है। 'शाहजहाँ' नाटक में जब औरंगजेब द्वारा के पुत्र सुलेमान को मौत की सजा सुनाता है तो दारा की छोटी लड़की जो इरतउन्निसा वारक के वेश में बन्दूक लेकर औरंगजेब के सामने आ खड़ी होती है<sup>१</sup>। इसी तरह एक बुरी वाली स्त्री बादशाह औरंगजेब के दरबार में अज्ञानक आती है<sup>२</sup>। समर भूमि में शक्ति के कैम्प में एक लड़की का आना आदि ऐसी ही घटनाएँ हैं। इन घटनाओं से तात्कालिक रंगमंच का गहरा सम्बन्ध है।

इतिहास के घटित सत्य को नाटक रूप में स्वीकार करके भी राय ने घटना के घटित होने के कारणों की स्वतन्त्र कल्पना की है। नूरजहाँ, महावतखान, शक्तिसिंह आदि इसी स्वतन्त्र कल्पना के परिणाम हैं। ये सभी पात्र अपने-अपने जीवन में अच्छे नहीं कहे जा सकते, परन्तु घटनाओं का संयोजन कुछ इस प्रकार हुआ कि ये चरित्र प्रेताकों की सहानुभूति के पात्र बन जाते हैं। इनके समस्त कार्य-कलापों का आधार नियति है। इस नियति के महानिर्देशको कोई टाल नहीं

१ 'शाहजहाँ': 'द्विवेन्द्र रत्नावली' १, पृ० २८५

२ " " " " पृ० २५६

३ 'राजा प्रताप सिंह': " " पृ० ११३

सकता । अनेक ऐसे पात्रों की कल्पना भी राय ने की जो उनके कथानकों में कलात्मक सौन्दर्य भर देते हैं । इनमें मुख्य कासिम (दुर्गादास) रफ़ी (शाहजहाँ) ईरा मेहर-उन्निस् (राणा प्रतापसिंह) मानसी, सत्यवती (मेवाड़-पतन) हाया (चन्द्रगुप्त) लेला (नूजहाँ) आदि हैं । ये सभी पात्र इतिहास की रक्षा करते हुए रचना में प्रवाह भरते हैं । अतः यह कल्पना भी राय की ऐतिहासिक ही है ।

‘आर्ट इज नोट सिम्प्लि इमीटेशन, बट सम रिजम्बलेंस इज आफन पार्ट आफ दी आर्टिस्ट्स परफ़ॉर्मांस’<sup>१</sup> नाटक घटित सत्य को प्रतिकृति न होकर एक कलात्मक सृजन होता है । राय के नाटकों में इतिहास है, परन्तु उनमें और भी कुछ है । यह और भी कुछ वह भावनात्मक सौन्दर्य है, जो हमें इतिहास की काल-सीमाओं से भी बाहर आकर्षित करता है । रंगमंच की सफलता और कथानक के प्रवाह के लिए राय ने अनेक कल्पनाएँ की हैं, ‘जिनका उल्लेख हम पहले कर चुके हैं’ । इन कल्पनाओं के माध्यम से लेखक ने अपनी उदात्त भावनाओं को सम्प्रेषणीयता दी है । एक सच्चा कलाकार हमें केवल इतिहास नहीं बल्कि अपनी अनुभूतियों के सत्य भी प्रदान करता है । इसलिए पीकाक के इस कथन को राय की रचनाएँ स्कदम सार्थक करती हैं--‘दी आर्टिस्ट गिवज़ अज़ ए पिक्चर आफ ए लेण्ड स्केप , बट आउसो स्क्वैसइज़ हिज़ फीलिंग’<sup>२</sup> ।

राय ने इतिहास को कुछ घटनाओं का संग्रह मात्र नहीं बल्कि शाश्वत सूर्यों का धेतना-प्रवाह मानकर अपने नाटकों में स्वीकार किया है । इतिहास अपने-आपको बार-बार दाहरता है अतः वह कभी पुराना नहीं होता । ‘राय’ ने इतिहास को अपनी कलाओं का आधार तो अवश्य बनाया परन्तु उनका इतिहास आधुनिकता का पर्याय बनकर रह गया । चन्द्रगुप्त नाटक भारत की

---

१ रौनाल्ड पी काक : ‘दी आर्ट ऑफ़ ड्रामा’, लन्दन, १९५७, पृ०८

संकुचित वर्ण व्यवस्था का रूप हमारे सामने प्रस्तुत करता है । बाणक्य ना ,  
ता शुन वो केनो ! ब्राह्मण आज जार है ब्राह्मण नाई ? चन्द्रगुप्त नाटक में  
चन्द्रगुप्त की महत्ता की स्थापना करके राय ने भारत की जाति-श्रेष्ठता को  
जुनाँती दी है । चन्द्रगुप्त इस जुनाँती के रूप में बोलता है 'चन्द्रगुप्त— शुद्राणी!  
शुद्र मानुशनाई ? जार कि चात्रियर मत हस्तपद् नाई ? माशितष्क नाई ? हृदय  
नाई ? स्त घृना ! उज्ज ! देसाई वो स्क बार शुद्रर का तो शाक्ति देसाइवो जे से  
मानुश । शिवेन्दर शाह माविष्यवाणी करौ जामार जावनेर लदय होइके ।'

राय के नाटकों में इतिहास के रूप में उनका अपना युगध्वनित होता है । दुर्गादास एक बार राष्ट्रीय स्वता का स्वप्न देखता है वह मुगलों के युद्ध कोशल को राजपूतों के धर्म और शौर्य में मिलाकर जिस हिन्दू राष्ट्रों की कल्पना करता है वह भारत - राष्ट्र की स्वता की ही कल्पना है । जातियों के पतन के कारण दुर्गादास सब राजपूत, मराठे और मुसलमानों को उनके पतन के परिणामों का स्मृत करते हुए कहता है कि एक दिन इन तीनों को किसी अन्य जाति के अधीन होना पड़ेगा । राष्ट्रीय चेतना के उत्थान का जो उचरदायित्व लेकर बंगला रगमंच आगे बढ़ा है, उसका सफल निर्वाह राय के नाटकों में भी सम्मिलित है । युगिन सामाजिक जांचोखानों और सांस्कृतिक नवजागरण का बागूह भी राय के नाटकों में के कथानकों में निहित हैं । 'सीता', 'बंगनारी' और 'परपारे' 'पाबाणी' आदि नाटकों में नारी जीवन को कथानकों का आधार बनाकर राय ने उनके प्रति समाज का ध्यान आकर्षित किया है ।

बंगला नाट्य साहित्य का प्रारम्भ कोण्डी रंगमंच के कारण हुआ तथा उसी के बाजार पर बंगला नाट्य-शिल्प का विकास भी हुआ । राय के पूर्व, 'मनाराम' लाल रत्न, दीनबन्धु मिश्र और गिरीश्वर्ष के नाटकों

६ 'कन्दशुभा' : दिनेन्द्र रत्नावली २ : पृ० २२४

2 00 20 50275

१. इच्छायाः शिथिल रक्षावली ६, ५०११४



में कथानकों का जो रूप मिलता है, उसका संस्कृत की परम्परागत शास्त्रीय व्यवस्था से कोई सम्बन्ध नहीं है । राय के प्रायः सभी नाटक पांच अंकों में विभाजित हैं, उनका सम्बन्ध पांच अवस्थाओं, अर्थप्रवृत्तियों और सन्धियों से न होकर पाश्चात्य पद्धति से है । अरस्तू ने कथा के विकास की तीन स्थितियों को स्वीकार किया है आदि, मध्य और अन्त । उन्होंने कथा के विकास का यह महत्व स्वीकार करते हुए कहा है--<sup>१</sup> कथानक का दूसरा प्रमुख गुण है--पूर्णता ।<sup>१</sup> पूर्णता से तात्पर्य है कि उसमें स्पष्ट आदि, मध्य और अन्त का निर्वाह होना चाहिए । भारतीय-पद्धति में इसे आरम्भ, प्रयत्न, प्रप्त्याशा, नियाताप्ति और फलागम, पांच स्थितियों में बांटा गया है । यह पहले ही कहा जा चुका है कि राय के नाटकों में भारतीय नाट्य-पद्धति या शास्त्रीय मर्यादाओं की खोज करना व्यर्थ है, क्योंकि उनके नाटकों का सृजन तत्कालीन बंगला रंगमंच के आधार पर हुआ है और यह रंगमंच अंग्रेजी के प्रभाव में विकसित हुआ था । अतः इसके नाटकों में नान्दी-पाठ, पूर्वरंग, और सूत्रधार आदि का निम्न विधान नहीं है । सामान्य रूप से उनके नाटकों का पांच अंकों में विभाजन हुआ । प्रथम अंक में मुख्य घटनाओं और पात्रों का स्वरूप हमारे सामने आ जाता है । द्वितीय अंक में कुछ नाटकीय सम्भावनाओं और असम्भावनाओं का उदय होता है अर्थात् संघर्ष की स्पष्ट स्थिति सामने आ जाती है । तृतीय अंक में संघर्ष की चरम सीमा रहती है, घटनाओं में उद्दाम तरंगें और तीखी सम्भावनाएं जन्म लेती हैं । चतुर्थ अंक में घटनाओं में निश्चितता की स्थिति का जन्म होता है और अन्तिम पांचवें अंक में बांझी, पानी और तूफान सब जैसे धक्कर किसी नियत सत्य पर पहुँच जाते हैं । राय ने अपने नाटकों का यह विभाजन किसी शास्त्र को सामने रखकर नहीं किया फिर भी इसमें शास्त्रीयता का प्रभाव देखा जा सकता है । पाश्चात्य नाट्य साहित्य में इस बात पर अधिक बल दिया जाता है कि कथानक में आकर्षण और संभाव्यता



के तत्त्व रहे<sup>१</sup> राय के नाटकों में इस मान्यता को पूर्ण स्वीकृति मिलती है । इसी प्रकार पाश्चात्य धारणा के स्वीकृत तथ्यों को अंगीकार करके 'राय' ने अपने नाटकों को पाश्चात्य पद्धति के आधार पर ही निर्मित किया है । संवृति-विवृति, स्थिति-विपर्यय और अमिज्ञान, आदि का सफल प्रयोग राय के नाटकों में पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र की मान्यताओं के आधार पर ही हुआ है । यदि रस की दृष्टि से देखा जाय तो उन्होंने भारतीय-मान्यता को अधिक आदर दिया है । रस हमारे नाट्य शास्त्र का तत्त्व ही नहीं, साध्य भी है । राय के प्रत्येक नाटक में किसी-न-किसी रस की पूर्ण निष्पत्ति का प्रयास निहित रहता है । उनके नाटकों में संस्कृत की प्राचीन परम्परा का निर्वाह नहीं है, फिर भी संस्कृत की रसात्मकता का सदैव ध्यान रखा गया है । साथ ही पाश्चात्य पद्धति का नाट्य-शिल्प भी मुक्त हृदय से ग्रहण किया गया है ।

राय के कथानकों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उनमें एक ही मुख्य घटना का प्रबल प्रवाह रहता है । रंगमंच की दृष्टि से नाटक की सफलता का मुख्य आधार यही है कि प्रेक्षक किसी एक मुख्य घटना की परिधि में बंधा रहे । कुछ नाटकों की रचनाओं में प्रासंगिक घटनाओं का आवागमन लगा रहता है । इससे मुख्य घटना के प्रवाह में बाधा पड़ती है । इसका अर्थ यह नहीं कि राय के नाटकों में दो या अधिक घटनाएँ होती ही नहीं । वरन् कथानक की स्थानान्तरित को सज्जित करने वाली कोई ऐसी कथा को प्रस्तुत नहीं करते जो मनुष्य मुख्य कथा से अलग हो । 'राणा प्रताप सिंह' में शक्तिसिंह और दौलतउन्निषा की कथा, 'दुर्गादास' में सम्पा जी की कथा, 'शाहजहाँ' में जुवा की कथा तथा 'नूरजहाँ' में छेला की कथा -- ये सब प्रासंगिक कथाएँ हैं । परन्तु परोक्षरूप में नाटकों की मुख्य कथा से सम्बन्धित है । चूंकि राय के नाटकों का रंगमंच से सीधा सम्बन्ध था, अतः उनके नाटकों में कथानक को स्पष्ट रूप में स्वीकार किया गया है, जिससे सभाजन की रागात्मक अनुभूति में कोई व्यवधान उपस्थित न हो ।

१ कथानक में ऐसे प्रयोगों का सम्मिश्रण होना चाहिए जो 'संस्कृत' या आवश्यकता के अनुसार कथानक को सज्जित करें ।

२ 'प्रत्येक सफल कथानक में मुख्य कथा को पालन करने की शक्ति होनी चाहिए । इसके लिए आवश्यक है कि घटनाएँ कथा के कथानक ही उपस्थित हों ।'  
— डॉ० मोहन । 'राय' का नाटक, प्रयाग, १९६६, पृ० ७४

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि कथा-संयोजन में के कठिन कार्य की कुशलता के कारण ही राय के नाटक रंगमंच पर पूर्ण सफल होते हैं। कथानक में कथा के किस अंश को ग्रहण करना चाहिए, किसको छोड़ना चाहिए और किस अंश का केवल सकेत करना चाहिए, उसका कलात्मक अनुभव लेखक को था। इन सभी ज्ञातव्य तथ्यों के परिचय के अभाव में सफल नाट्य-सृजन असम्भव होता है। राय ने रंगमंच के सम्पर्क से नाट्य सृजन का व्यावहारिक ज्ञान प्राप्त किया था। गम्भीर कथानक को प्रभावकारी हास्य से रंगमंचीय बनाना और उथले हास्य में गम्भीर-दर्शन को व्यक्त करना उनकी अपनी विशेषताएं हैं। उनके कथानक में भावनाओं का प्रबल वेग रहता है। आंधी, तूफान, बिजली, बादल, <sup>सूक्ष्म</sup>सूक्ष्म, वाकाश, समुद्र आदि प्रतीकों में बांधकर उन्होंने भावनाओं को सफल अभिव्यक्ति दी है। ऐसे प्रबल प्रतीकों से उनके कथानक में एक तीव्र प्रवाह आ गया है। गति की यही तीव्रता राय के नाटकों की मुख्य विशेषता है।

#### वस्तु-योजना : निष्कर्ष

‘प्रसाद’ और राय दोनों ने इतिहास का वाधार लेकर अपने नाटकों की रचना की। ‘प्रसाद’ ने भारत के प्राचीन काल को अपने नाटकों में स्वीकार किया है। ‘अज्ञातशत्रु’ से लेकर हर्षवर्धन तक के ऐतिहासिक काल में चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, राज्यश्री जैसे महान पात्रों से सम्बन्धित घटनाओं को चुनकर ‘प्रसाद’ ने जिन नाटकों की रचना की उनमें इतिहास-सत्य की रक्षा का पूर्ण प्रयत्न दिखाई पड़ता है। ‘प्रसाद’ के कथानक इतिहास की घटनाओं से सीधे सम्बन्धित हैं, क्योंकि उन्हें इतिहास के प्रति एक तीव्र जिज्ञासा थी। अतः स्वामाधिकार से उनकी रचनाओं में इतिहास की सौज दिखाई पड़ती है। राय ने भी भारत के एक विशिष्ट युग मुगल-काल को अपने नाटकों का वाधार बनाया। उनके नाटकों में भारत के एक ऐसे काल की अवतारणा है जब कि यह देश अपने ही हीन तत्वों के कारण परास्त था। यहां का संस्कृति ह्रास हो चुका था। जीवन में एक जड़ता व्याप्त हो गई थी। जन-जीवन अर्थहीन हो चुका था। राय के इतिहास में भी ऐसी-सी स्पष्ट व्याख्या देने की मिलती है। राय के नाटकों में भी राजा, बहादुर, राजा प्रताप, हुमायूँ जैसे प्रसिद्ध

ऐतिहासिक पात्रों से सम्बन्धित घटनाओं की अवतारणा को गयी है। जहाँ 'प्रसाद' ने भारत के सौंर हुए इतिहास की सौंर का प्रयास किया, वहाँ राय के नाटकों में इस तथ्य पर अधिक बल नहीं दिया गया। राय के समस्त नाट्य-रचना का जो उद्देश्य था, वह उसे पूर्ण करना चाहते थे, इतिहास की सौंर से उनका सम्बन्ध नहीं के बराबर है।

यद्यपि 'प्रसाद' और राय के नाटकों को इतिहास के आधार पर निर्मित किया गया है, फिर भी उनमें युगीन चेतना का सशक्त स्वर निहित है। कोई भी महान् कलाकार अपने वर्तमान से उदासीन नहीं रह सकता। 'प्रसाद' और राय दोनों ही महान् जागरूक लेखक होने के नाते अपनी रचनाओं में अपने युग की सफलता पूर्वक चित्रित कर गये हैं। 'प्रसाद' का 'चन्द्रगुप्त' नाटक राष्ट्रीय स्वतंत्रता का चित्र प्रस्तुत करता है तथा राय का 'चन्द्रगुप्त' वर्ण-व्यवस्था की निरर्थकता को। इसी प्रकार 'प्रसाद' ने अपने नाटकों में भारतीय नवचेतना, नारी-जागरण, पर्दा प्रथा, जनमेल विवाह, वति धार्मिकता आदि पर प्रकाश डाला तथा राय ने भारतीय संस्कृति की जड़ता, वर्ण-भेद, जातिवाद, असमानता आदि अवगुणों की ओर संकेत करके भारतीय संस्कृति के उत्थान का प्रयास किया। कहने का तात्पर्य यह है कि यद्यपि स्थूल रूप से 'प्रसाद' और राय के नाटकों का आधार भारत का इतिहास है, फिर भी तात्कालीन राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक स्थितियों का स्पष्ट संकेत मिलता है। वर्तमान को इतिहास के माध्यम से व्यक्त करने के सफल प्रयास में 'प्रसाद' और राय लगभग समान रूप से महान् कहे जा सकते हैं। फिर भी 'प्रसाद' के नाटकों का आधार शुद्ध इतिहास और वर्तमान का सम्बन्धित रूप है, जब कि राय वर्तमान के दबाव में इतिहास की शुद्धता का अतिक्रमण करते दिखाई देते हैं। इसका कारण स्पष्ट है कि 'प्रसाद' ने इतिहास की सौंर का कार्य भी संभाला और साहित्य-सृजन का भी। जब कि राय ने केवल साहित्य पर केन्द्रित होने का प्रयास किया।

'प्रसाद' और राय इतिहास को आधार मानकर नाटक लिखने में सफल रह सके माने जाते हैं। इसका कारण यह है कि दोनों में इतिहास के प्रति गहरी निष्ठा थी। ऐतिहासिक लेखक अपनी रचनाओं में वहीं असफल हो

जाता है, जहाँ उसकी इतिहास-निष्ठा कमज़ोर पड़ जाती है, क्योंकि इतिहास को विकृत अथवा पूर्ण काल्पनिक रूप में प्रस्तुत करने पर कृति की प्रभावात्मकता समाप्त हो जाती है। अतः लेखक को चाहिए कि वह यथासम्भव इतिहास के सत्य की रक्षा करे। प्रसाद के विषय में असंदिग्ध रूप में कहा जा सकता है कि उन्होंने कहीं भी इतिहास को विकृत करने का प्रयास नहीं किया। हाँ जहाँ कहीं इतिहास लौ गया है या मौन हो गया वहाँ उन्होंने अपनी कल्पना का संयमित प्रयोग किया। पिछले परिच्छेद में हम कह चुके हैं कि 'प्रसाद' के नाटकों में इतिहास और कल्पना का सुन्दर समन्वय कलात्मक स्तर पर हुआ है। भारतीय संस्कृति का यहाँ के इतिहास से गहरा सम्बन्ध है। अतः इतिहास के माध्यम से भारतीय संस्कृति की व्याख्या करने में 'प्रसाद' ने जो कल्पनाएँ ब्रू की हैं, वे अत्यन्त मार्मिक एवं कलात्मक हैं। देवसेना सम्बन्धी घटनाएँ तथा कौमा सम्बन्धी कथा इनके प्रमाण हैं। राय के विषय में कहा जा सकता है कि उनकी रचनाएँ निःसन्देह ऐतिहासिक हैं। यद्यपि उन्होंने 'प्रसाद' की तरह इतिहास के गुप्त अंशों की प्रामाणिक खोज नहीं की, फिर भी ज्ञात इतिहास को उन्होंने खुले मन से स्वीकार किया है। यह राय की इतिहास के प्रति गहरी निष्ठा का ही प्रमाण है कि उनकी विशद कल्पना भी इतिहास की सीमाओं का अतिक्रमण नहीं करती। 'प्रसाद' ने अपने कथानकों में भारतीयता के स्वर्णिम सौन्दर्य का आकर्षण प्रस्तुत किया। राय ने संस्कृति के विकृत रूप को प्रस्तुत करके उसके प्रति चेतना की आवश्यकता पर बल दिया। इस प्रकार के प्रयत्न में 'प्रसाद' ने भारतीय इतिहास-स्वर्ण युग को प्रस्तुत किया। और राय ने भारतीय संस्कृति के ड्रास युग मुगल-काल को। दोनों लेखकों के विचार स्पष्ट हैं कि यदि इतिहास को किसी रचना का आधार बनाया जाता है तो उस रचना की सफलता उसके औचित्य पर आधारित होगी और यह औचित्य इतिहास-सत्य की रक्षा में ही निहित होता है। अतः हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' और राय दोनों के कथानक ऐतिहासिक सत्य की रक्षा करते हैं और इतिहास के सत्य के रूप में कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करते हैं।

---

१ दृष्टव्य : 'सम्बन्ध'।

२ .. : 'साक्षि'।

भारतीय-नाट्य-शास्त्र में कथानक सम्बन्धी जो अनेक जटिल धारणाएँ प्रस्तुत की गई हैं, 'प्रसाद' और राय दोनों ने ही उनकी अवहेलना की है। इसका अर्थ यह नहीं है कि उनमें भारतीय शास्त्र के प्रति निष्ठा नहीं, बल्कि नवीन नाट्य-शिल्प के लिए वे निर्भीक और अवांछनीय थीं। 'प्रसाद' ने यद्यपि अपने कुछ प्रारम्भिक नाटकों में 'करुणालय', 'कल्याणी', 'परिणाम' आदि नट, सूत्राधार आदि का प्रयोजन किया, परन्तु उन रचनाओं को प्रयोगकालीन ही कहना चाहिए। 'प्रसाद' के अध्ययन में उनका बहुत महत्त्व नहीं है। उनके प्रौढ़ व्यक्तित्व की रचनाओं इस प्रकार का आग्रह नहीं पाया जाता। बंगला के राय के नाटकों के माध्यम से पश्चात्त्य प्रभाव हिन्दी पर पड़ा, 'प्रसाद' भी उस प्रभाव से नहीं बच सके। अतः उनके कथानकों में औत्सुक्य और झुल्लु तत्वों का समावेश मिलता है। साथ ही 'संघर्ष' जो पश्चिमी नाट्य का अनिवार्य तत्व है, वह भी 'प्रसाद' के कथानकों में स्वीकार किया गया है। पहले ही कहा जा चुका है कि 'प्रसाद' के कथानकों में कार्य-व्यापार की लगभग तीन स्पष्ट स्थितियाँ दृष्टिगत होती हैं-- आदि, मध्य और अन्त। ये स्थितियाँ (अवस्थाएँ) पश्चिम की देन ही हैं। जैसे 'चन्द्रगुप्त' और 'बुवस्वामिनी' जैसे नाटकों में 'प्रसाद' ने भारतीय पद्धति के निर्वाह का प्रयास किया है। परन्तु फिर भी उसमें पूर्ण भारतीयता का अभाव है। राय के नाटकों के विषय में तो स्पष्टरूप से कहा जा सकता है कि वे अंगरेजी रंगमंच के प्रभाव में निर्मित हुए हैं। अतः स्वामाकिक रूप से उनपर पश्चात्त्य प्रभाव है। फिर भी अपने नाटकों के कथानकों का संयोजन राय ने भारत की 'सात्मकता' के आधार पर किया। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि 'प्रसाद' और राय के कथा-संयोजन में भारतीय और पश्चात्त्य 'स्थितियाँ' का सन्तुलित समन्वय है।

यद्यपि 'प्रसाद' ने इतिहास के विस्तृत क्षेत्र को अपने नाटकों का आधार बनाया, फिर भी राय के नाटकों का आग्रह अधिक विस्तृत है। 'प्रसाद' ने केवल ऐतिहासिक नाटक ही लिखे। यद्यपि कुछ प्रतीकात्मक नाटक लिखने का प्रयास भी उन्होंने किया लेकिन इस क्षेत्र में वह लगभग असफल ही रहे हैं। जब कि राय ने 'कौशारी', 'पर पार' जैसे सफल धार्मिक, मीमांसा, पाश्चात्त्य,

‘सीता’, जैसे उत्तम पौराणिक नाटक भी लिखे । इस प्रकार से कहना चाहिए कि ‘प्रसाद’ केवल ऐतिहासिक कथानकों को लेकर ही सफल रचना प्रस्तुत कर सके, क्योंकि इतिहास की सच्चा ही उसके अमूर्त भावों की आधारशिला थी । केवल कल्पनाओं में वे या तो मग्न हो जाते हैं या फिर अति भावुक । उनकी सघन भावुकता को सन्तुलित करने के लिए इतिहास का घटित सत्य आवश्यक-सा जान पड़ता है । जब कि राय काव्यात्मक अनुभूति को भी बहुत कुछ यथार्थ की भूमि पर ले जाते हैं । अतः वे सामाजिक और पौराणिक नाटकों के लेखन में भी सफल सिद्ध हुए हैं । चौक-विस्तारकी दृष्टि से राय ‘प्रसाद’ से कहीं विस्तृत एवं सफल हैं, क्योंकि ‘प्रसाद’ केवल ऐतिहासिक नाटककार ही होकर रह गए, जब कि राय ने ऐतिहासिक, सामाजिक तथा पौराणिक नाटकों की भी सफल सृष्टि की ।



परिच्छेद ० ६ ३

### पात्र-योजना

- ३ शास्त्रीय विवेक
- ३ पात्र-योजना : 'प्रसाद'
- ३ पात्र-योजना : राय
- ३ निष्कर्ष

‘नाटक के पात्र लेखक के मनोदेश की अभिव्यक्ति होते हैं ।’

परिच्छेद -- ६

पात्र - योजना

\*\*\*\*\*

### शास्त्रीय विवेचन

भारतीय विद्वानों ने नाटक के तीन प्रमुख तत्वों-- वस्तु, नेता और रस को स्वीकार किया है। इन तत्वों की सापेक्ष महत्ता के विषय में अनेक विद्वानों में मत-विभिन्नता है, परन्तु वास्तव में इस प्रकार की धारणा भ्रमात्मक है, क्योंकि नाटक की सम्पूर्णता में सभी तत्वों का समान महत्त्व है। यदि नाटक में वस्तु को शरीर मानें तो नेता (पात्र) उसका प्राण है और रस उसकी आत्मा। अतः जैसे इन तत्वों का सामूहिक रूप ही एक स्पष्ट सम्पूर्णता प्रस्तुत करता है, उसी प्रकार नाटक में सभी तत्वों का महत्त्व स्वीकार करना होगा। इतना होते हुए भी भारतीय विद्वानों ने पात्र को नाटक के अत्यधिक मुख्य तत्व के रूप में स्वीकार किया है। पश्चिम के विद्वानों ने यद्यपि वस्तु को बहुत अधिक महत्त्व दिया, फिर भी पात्रों की आवश्यकता को स्वीकार किया<sup>१</sup>। आज के पश्चिमी साहित्य में चरित्र-चित्रण पर बहुत अधिक बल दिया जा रहा है। यहाँ तक माना जाता है कि कथानक की घटनाओं का संघटन पात्रों के आधार पर ही होता है, क्योंकि घटनाओं की अवतारणा पात्रों के साथ स्वयं ही जाती है, इसी विचार को व्यक्त करते हुए डा० रामेश्वरलाल लण्डेवाल ने कहा है --

‘विषया की सृष्टि की तरह साहित्य की सृष्टि (प्रबन्ध, काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी आदि) की जीवधारियों या पात्रों से आकीर्ण रहती है<sup>२</sup>। रचना में यदि

१ दृष्टव्य : डा० मैन्डू -- ‘वस्तु का काव्यशास्त्र’, प्रयाग, १९६६

२ डा० रामेश्वरलाल लण्डेवाल ... ‘विषय-विचार’ : वस्तु और कला, दिल्ली, १९६६, पृष्ठ १३३।

रस को मुख्य मानें तो भी पात्रों का महत्व स्वतः अधिक बढ़ जाता है, क्योंकि सामाजिक की रसात्मक अनुभूति नाटक की घटनाओं के साथ नहीं, पात्रों के साथ ही जुड़ती है। घटनाएं तो केवल पात्रों की रसात्मक अभिव्यक्ति का साधन होती हैं। वास्तव में आज की रचना का उद्देश्य यथार्थ, सामाजिक और सजीव चरित्रों को प्रस्तुत करना है, अतः रस एवं संघर्ष दोनों स्तरों पर पात्रों का रचना में विशेष स्थान है।

नाटक में अन्तिम फल का मौकता नायक हा होता है, अतः नाटक का समस्त घटनाओं के केन्द्र में उसका अस्तित्व रहता है। कथानक की समस्त घटनाएं एवं अन्य सभी पात्र नेता का फलप्राप्ति के साधन हैं। अतः प्राचीन शास्त्र में पात्रों के रूप में भारतीय दृष्टि इसी एक नेता पर केन्द्रित रही है। नायक (नेता) के स्वरूप की कल्पना में विभिन्नता होते हुए भी लगभग सभी विद्वानों ने इसके चार रूपों को स्वीकार किया है--

- (१) धीरोदात्त
- (२) धीरललित
- (३) धीरशान्त
- (४) धीरोद्धत

नायक के साथ ही उसकी प्रियसी या पत्नी के रूप में नायिका की कल्पना भी की गई है। उसके भेदों-प्रभेदों के भारतीय रीति-ग्रन्थ में पड़े हैं, उनको यहाँ प्रस्तुत करना न आवश्यक है न सम्भव। इतना कहना पर्याप्त होगा कि नायिका को नायक के अनुरूप होना चाहिए।

१ धीरोदात्त -- महान् गम्भीर, सात्विक वृत्ति वाला, वीर, जामावान्, स्थिर चित्तुचित्त वाला, अहंकार से परे, दृढ़व्रती।

२ धीरललित -- निश्चिन्त, धैर्यवान्, ललित कलाओं में प्रवृत्त, कलाकार, भावुक स्वभाव वाला।

३ धीरशान्त -- सामान्य गुणों से युक्त, धैर्यवान्, शान्तिप्रिय, दयालु आदि।

४ धीरोद्धत -- रसवान्, सामाजिक वृत्ति से युक्त, चालाक, प्रपंची, अपने स्वार्थ में डीन, अति अहंकारी।

-- इति नायक धीरोदात्त । नायक वीर भारतीय नाटक-कला, दिल्ली, १९७०, पृष्ठ १६

इसके अतिरिक्त नायक के अवरोधी या विरोधी रूप में प्रतिनायक या खलनायक भी नाटक के पात्रों का आवश्यक अंग है, क्योंकि इसी की सापेक्षता में नायक के चरित्र का विकास होता है। विद्वेषक को कल्पना भी नाटक के चरित्रों में आवश्यक मानी गई है। साथ ही यह भी माना गया है कि कथानक एवं परिस्थितियों के अनुसार ऐसक अन्य पात्रों की प्रस्तुति भी कर सकता है।

वाधुनिक भारतीय नाटकों में प्राचीन शास्त्रीय पद्धति को बन्धन के रूप में स्वीकार नहीं किया गया। समाज में मानवीय मूल्यों और परम्पराओं में जो परिवर्तन हुआ, उससे प्राचीन मान्यताएं भी परिवर्तित हुईं। आज के नाटकों में न तो सुखान्त को अनिवार्य स्थान मिला है, और न ही नेता के शास्त्रीय स्वरूप को। साहित्य जन-जीवन की अभिव्यक्ति के रूप में जन-जीवन का संकल्पात्मक स्वर बनकर उन सभी परिवर्तनों को लेकर सामने आया है जो तर्क, औचित्य और यथार्थ पर आधारित हैं। अतः नाटक में नायक की स्थिति में भी परिवर्तन हो गया है। वास्तव में इसी-तथ्य-के वाधुनिक भारतीय नाट्य साहित्य में नवजागरण के प्रभाव से नायक की स्थिति में अधिकाधिक विस्तार हुआ है। नायक की एक विशिष्ट दृष्टि से संयमित रुढ़िवादी स्थिति में पर्याप्त परिवर्तन किया गया है। एक नाटक में एक ही नायक हो, वह समस्त घटनाओं का केन्द्र हो, नाटक में जो एक स्पष्ट फलागम होता है (भारतीय प्राचीन दृष्टि के अनुसार) उसका मौकता वही नायक हो, वह आदर्श, अपराजय, अति प्रभावशाली, वीर, कार्यकुशल, महान, धैर्यवान्, कल्याणकारी, हो। ये समस्त अनिवार्य शर्तें नायक के साथ आज नहीं रह गई हैं। नाटक में नायक के स्थान पर पात्रों का वर्गीकरण होने लगा है। जन-जीवन का कोई भी व्यक्ति (जाति, धर्म, वर्ण आदि से परे) नाटक का नायक, उपनायक या पात्र हो सकता है। इस दृष्टि का प्रसार धीरे-धीरे होने लगा है। हिन्दी के नाटकों का अन्य पात्रों की दृष्टि-पथ में रूढ़िवादी इसी नवीन चेतना के आधार पर हुआ है। भारतीय युग में एक अनिवार्य व्यक्ति की नाटकों में मुख्य पात्र का स्थान दिया गया है। वाधुनिक युग में साहित्यकारों का ध्यान साधारण

व्यक्तियों के प्रतिदिन के जीवनपर गया । अतः साहित्य में उनको अभिव्यक्त करते समय साधारण कौटि के पात्रों को साहित्य में स्थान दिया गया । आधुनिक युग में पात्रों की अनेकरूपता के कारण विद्वानों ने उनके वर्गीकरण के अनेक आधार प्रस्तुत किए हैं —

पहला आधार यथार्थ और कल्पना को बनाया गया । इसका प्रतिपादन करते हुए डा० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल ने कहा है--<sup>१</sup> इस साहित्य-सृष्टि के पात्र मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं-- शुद्ध काल्पनिक तथा यथार्थ जगत के पात्रों की प्रतिच्छाया रूप । शुद्ध काल्पनिक वर्ग के अन्तर्गत वे पात्र आते हैं जो यथार्थ जगत् की सत्यता से दूर लेखक की काल्पनिक सृष्टि के परिणाम होते हैं और यथार्थ से तात्पर्य है-- जगत-जीवन की समस्त घटनाओं में उलझा हुआ सुख-दुःख, हर्ष-विषाद, सफलताओं और विफलताओं के बीच द्रवता-उतराता मानव । उस वर्गीकरण में एक ही सत्य को सापेक्षता के आधार पर दो रूपों में रखकर वर्गीकरण किया गया है । साहित्य में न कोई पात्र काल्पनिक होता है और न यथार्थ । कल्पना में सम्भावित या घटित सत्य की यथार्थता रहती है और यथार्थ में परिस्मृतिक, प्रभावों और मनोवैज्ञानिक सन्दर्भों की कल्पना का योग रहता है । अतः नाटकों के पात्रों का यह वर्गीकरण बहुत वैज्ञानिक नहीं । इसी प्रकार आधुनिक युग के परिप्रेक्ष्य में --

आदर्श और यथार्थ,

स्थिर और गतिशील,

आभिजात्य और अमिक

(मातृक) प्रणयी और प्रणय-विरोधी (कठोर) आदि

वर्गीकरण के आधार पर भी प्रस्तुत किए गए हैं ।

पात्रों के वर्गीकरण के लिए व्यवसाय को भी आधार बनाया जाता है, परन्तु वह आधार एकदम अवैज्ञानिक है । क्योंकि व्यवसाय जीवन के

१ डा० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल : 'व्यक्तिक प्रवाद' : वस्तु और कला, दिल्ली,

अस्तित्व का आधार मात्र है । उससे पात्र की स्थिति का पता नहीं लगाया जा सकता । एक ही व्यवसाय के दो पात्र अच्छे या बुरे हो सकते हैं । इसी प्रकार आदर्श और यथार्थ का सीमावर्ती में भी किसी वर्ग को स्पष्टतः नहीं बांटा जा सकता । आभिजात्य और श्रमिक होने पर भी पात्र के विश्लेषण को अतथार्थित नहीं किया जा सकता । इसी प्रकार भावुकता और कठोरता के आधार पर पात्रों का वर्गीकरण वैज्ञानिक नहीं माना जा सकता ।

उपरोक्त आधारों पर 'प्रसाद' के पात्रों का वर्गीकरण न करके डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने अपने ढंग का जो स्तुत्य प्रयास किया है, उसके पीछे एक दृष्टि यह भी है कि 'प्रसाद' ने कोई वाद, कोई मत या कोई निश्चित सिद्धान्तिक विचार स्थापित नहीं किया <sup>प्रसाद का</sup> । साहित्य प्रसन्न-बोध के भावुक, अनुभवशील, दार्शनिक मानस की कलात्मक अभिव्यक्ति है । जब उसके मानस पर बाह्य जगत का जैसा प्रभाव पड़ा, वैसे ही पात्रों का निर्माण उन्होंने किया । इतिहास के आश्रय में पात्रों के विकास की स्वतन्त्रता मूल ही सीमित हो जाती है, परन्तु इतिहास के स्थल को साहित्य के लिए चुनने में तो कलाकार पूर्ण स्वतन्त्र है । अतः 'प्रसाद' के ऐतिहासिक पात्र एक दृष्टि से उनकी स्वतन्त्र चिन्ता और विचारणा के प्रतिरूप हैं । इसीलिए डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा का नाटकीय पात्रों का वर्गीकरण एक-एक पात्र का सर्वांगीण परिचय देता है । परन्तु एक बात अवश्य है कि इस प्रकार के पात्र-परिचय के लिए यथोचित स्थान और स्वतन्त्र अध्ययन की आवश्यकता है । इसी प्रकार का प्रयास डा० दशरथ वोक्ता ने भी किया जो एक दृष्टि से बड़ा बर्न्स सटिक कहा जा सकता है । उन्होंने भारतीय दर्शन के अनुसार सत्, रज, तम गुणों के आधार पर मनुष्य समूह के तीन वर्ग बनाए गए हैं । शील, वैर्य, सन्तोष और शौर्य की संकलित प्रतिमूर्ति को देव कहा जाता है, उसमें सत् गुण की प्रभुता होती है । इन पात्रों पर बाह्य जगत का कोई प्रभाव नहीं पड़ता । अतः ये स्थिर पात्र हैं । इनके चरित्र पूर्ण विकसित हैं । यह मानते हुए डा० दशरथ वोक्ता ने कहा है कि 'इनके चरित्र के विकास



के लिए स्थान ही नहीं रहता<sup>१</sup>। दूसरा वर्ग इन लोगों का है जो सिर्फ अपने लिए जीते हैं। अपने लिए सोचते हैं और अपने लिए ही मर जाते हैं। इनके विषय में कहा गया है -- 'दानव वर्ग में कतिपय ऐसे पात्र रहते हैं जो पतनान्मुख हैं और सदा पतन की ओर ही बढ़ते चले जाते हैं। इनके जीवन-विकास का भी कोई प्रश्न नहीं है।' तीसरा वर्ग इन दोनों उपरोक्त पात्रों के मध्य का है, जो दानव और देव के मध्य खड़े मन की अन्धात्मक स्थिति में फूलते रहते हैं। इस वर्गीकरण को उपर्युक्तता और उपादेयता में सन्देह न करते हुए भी कहा जा सकता है कि मानव जीवन की सम्पूर्णता को एक बंधी बंधायी प्रवृत्ति का दास नहीं कहा जा सकता। परिस्थितियाँ दानव को कब देव बना दें और देव को कब दानव, यह नहीं कहा जा सकता। साथ ही किन परिस्थितियों में व कौन देव हो जाय और कौन दानव, यह भी नहीं कहा जा सकता। फिर देव, मानव, दानव की परिमाणाएँ निरपेक्ष चाहे जो भी हैं, परन्तु मनुष्य को सापेक्षता को नकारा नहीं जा सकता। एक परिस्थिति में एक कार्य देवत्व हो सकता है, दूसरी परिस्थिति में वही कार्य दनुजत्व हो सकता है। इसीलिए लेखक ने इस वर्गीकरण के पश्चात् स्वयं इस बात का अनुभव किया कि कुछ लोग इस वर्गीकरण से बाहर रह जाते हैं।

किसी भी रचनाकार का अपना एक मनोदेश होता है, जिसका निर्माण उसके संस्कार, अनुभव, और प्रभावों से होता है। इस मनोदेश में एक विशिष्ट भाव, धारणाएँ, वास्त्याएँ, अवास्त्याएँ फलती हैं। इन दार्ष्टान्त्यों का मूर्त रूप ही रचना के रूप में आता है। अर्थात् रचना के रचनाकार का उद्देश्य चाहे जो भी हो, उसके पात्रों को सृष्टि उसके उद्देश्य की पूर्ति होगी। यदि हम इस तथ्य को मानकर चलें तो उस रचनाकार के पात्रों के वर्गीकरण की एक आधार मिल

१ डा० दशरथ श्रीवास्तव : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०,

पृ० २५१।

जाता है ॥ --'रचना के उद्देश्य का आधार'। इस आधार को प्रत्येक लेखक के पात्रों के रूप में अलग-अलग लिया जायगा। साहित्य के सभी चरित्रों का वर्गीकरण इस आधार पर नहीं हो सकता, लेकिन फिर किसी लेखक के पात्रों के वर्गीकरण के लिए यह आधार सर्वाधिक उपयुक्त होगा।

### पात्र-योजना : 'प्रसाद'

हिन्दी नाटक के जन्म के साथ ही अनेक नवीनताएं नाटक-साहित्य में आईं। यह कहना उचित ही है कि हिन्दी नाटक जिन परिस्थितियों में उद्भूत हुआ उनमें मानव जीवन के अनेक क्षेत्रों में परिवर्तन हुआ। अतः सामाजिक परिवर्तन के साथ नाटकों के मूल्य और प्रतिमानों में भी परिवर्तन स्वाभाविक था। हिन्दी-नाटक की आत्मा भारतीय होती हुई भी उसका स्वरूप उस पश्चिमी प्रभाव से नहीं बच सका, जो विश्व रंगमंच को बदलती हुई परिस्थितियों का परिणाम था। यद्यपि संस्कृत नाट्यशास्त्र में नाटक के सभी तत्वों पर बड़ी सूक्ष्मता से विचार किया गया और सत्-साहित्य के आधार पर अनेक उपादेय परिणाम रीतियों के रूप में प्रस्तुत किए गए हैं, लेकिन समय के परिवर्तन के साथ ही नवीनताओं का आगमन नितान्त स्वाभाविक और ग्राह्य होता है। 'नेता' शब्द के साथ जो रीतिबद्धता है, उसके अनुसार उसे आभिजात्य कुल, सर्वगुण सम्पन्न, फलमोक्ता, कथा का केन्द्र माना गया है। परन्तु मारतेन्दु-काल में इस रीति को तोड़ डाला गया। जाति, कुल, वर्ण, धर्म, और अन्य किसी स्थिति से नायक का निश्चित सम्बन्ध मानना निर्मूल सिद्ध हो गया था। बाबू गुलाबराय ने कहा--'आजकल जमाना पलट गया है। किसी मनुष्य के मद्द पुरुष होने के लिए उसका किसी उच्च कुल में जन्म होना आवश्यक नहीं है'। जन्म के विमुख महान होने की शर्त बदल गई। साथ ही जन-जीवन के उन्मायक नेता, समाज-सुधारक, श्रमिक, निर्धन, दुःखी व्यक्ति

आदि भी साहित्य के आधार बने और उनको नाटक में नायक का स्थान मिला । मारतेन्दु के युग में ही ऐसी रचनाएं सामने आने लगी थीं, जिनमें प्राचीन शास्त्रीय ढंगों के प्रति अनास्था के दर्शन होते हैं । 'भारत-दुर्देश', 'अंधेर नगरी' (मारतेन्दु), 'दुःखिनी बाला' (राधाकृष्ण दास) चरित्रांकन के क्षेत्र में क्रान्ति करने वाले अनेक सामाजिक, सांस्कृतिक समस्याप्रधान, हास्यरस प्रधान नाटक लिखे गये, फिर भी इस युग पर आभिजात्य प्रभाव शेष था । स्थूलता, सोपेयता और आदर्श का विशेष महत्व इस युग के नाटकों में मिलता है । स्वयं युग-नायक मारतेन्दु उद्देश्य को बहुत अधिक महत्व देते थे । डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय ने इस सम्बन्ध में सम्पूर्ण तथ्य को कुछ शब्दों में बाँधते हुए कहा है-- 'साहित्यिकता का ध्यान न रखकर नाट्यकारों ने आर्य समाज की शास्त्रार्थ वाली शैली को अपनाना आरम्भ कर दिया । इससे उनका कृतियों की कलात्मकता को बहुत नुक़ान पहुँची । माहूम होता है स्वयं ऐसक विविध पात्रों के रूप में आर्य समाज के फ्लैटफार्म से बोल रहा है । ऐसक, समाज-उपदेशक की भाँति समाज-सुधार के आवेग में अपने कर्तव्य से विचलित होकर कथानक और कथनोपकथन के क्रमिक विकास को भी ले डूबता है ।'

मारतेन्दुकालकी शिथिल और कलाहीन नवीनता को 'प्रसाद' ने सच्चे अर्थों में कला का स्वरूप दिया । मारतेन्दु के द्वारा काशी में जो सख्खि साहित्यिक होम(यज्ञ) प्रारम्भ किया गया था उसकी पूर्णाहुति प्रसाद ने दी । चरित्र-चित्रण के क्षेत्र में युगान्तर उपस्थित कर प्रथम बार 'प्रसाद' ने अपने पात्रों के माध्यम से समाज में प्राण फूँक दिए । 'प्रसाद' के पात्रों में व्यक्तित्व, सजीवता, सक्रियता, स्वाभाविकता, प्रभाव-आत्मिकता आदि अनेक ऐसे गुण पाए जाते हैं, जिनके कारण उन पात्रों के अमिट चित्र हृदय-पटल पर अनायास ही अंकित हो जाते हैं । उनकी सुवासिनी, कलका, देवसेना, तथा चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त,

१ डा० बहादुर लोका : 'हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ० १६४ ।

२ डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', प्रयाग, १९५४, पृ० २२१

चाणक्य और प्रेमानन्द को कौन भुल सकता है ?

अपनी रचनाओं के माध्यम से 'प्रसाद' ने अनेक चरित्र हिन्दी साहित्य को दिए । इन चरित्रों में हम लेखक की बहुमुखी वैचारिक संहिता का दर्शन कर सकते हैं । 'प्रसाद' अपने युग के सभी सन्दर्भों में परिचित थे । जीवन के सुख-दुःख, विकास, पतन, सत्य, असत्य, नैतिकता, राजनीति, नारी समस्या, जादृश-वादिता और यथार्थता, सांस्कृतिक-पतन और राष्ट्रीयता इन सभी विषयों को गहराई से विचारने वाले 'प्रसाद' ने इन सब सन्दर्भों को घटित सत्य (इतिहास) के संदर्भ में चित्रित किया । यद्यपि उन्होंने भारतैन्दुकालीन सुधारवादी स्वर का प्रयोग अपने नाटकों में नहीं किया, फिर भी उनकी रचना के पीछे एक नवनिर्माण की भावना सक्रिय रही है, जिसे उनकी पात्र-योजना में स्पष्ट देखा जा सकता है । अतः उनके पात्रों का वर्गीकरण उनकी वैचारिकता के आधार पर ही किया गया है--

- १- भारतीय संस्कृति के प्रतीक पात्र
- २- (भारतीय) राष्ट्रीयता के प्रतीक पात्र
- ३- जादृश पात्र (मुख्यतः नारी-पात्र)
- ४- वैदना, विरह, प्रेम, बलिदान सम्बन्धी पात्र
- ५- क - हत्थाकांक्षा पात्र
- ६- अन्य (विदेशी, प्रतीक, विद्वेषक, वादि)

विश्व में मनुष्य के सामने सबसे विकट समस्या मनुष्य को ही समझने की रही है । मानव-जीवन न तो एक कगारों में बंधा प्रवाह है और नहीं नियमों में बंधी एक सत्यता । युग, परिस्थितियाँ, परम्पराएं, कामनाएं सभी मानव जीवन के घटित सत्य में सक्रिय रहती हैं । इन सब के ऊपर भी एक सम्भाव्य सत्य की स्थिति को स्वीकार करना होता है । मानव के समय-समय पर जन-जीवन के उद्देश्यों और लक्ष्यों की व्याख्या की है । विश्व के स्तर पर यह धारण मानवतावाद का सन्देश बंधक बाँट है और राष्ट्रीय स्तर पर देश-प्रेम और राष्ट्र-स्वता का भाव बनकर । विश्व की कुछ संस्कृतियाँ

युगों से मनुष्य के उलफे हुए जीवन की सतहों में छिपे सत्य को ढूँढ़ने का प्रयास करती रही । इन प्राचीन संस्कृतियों में भारतीय संस्कृति अपना विशिष्ट स्थान रखती है । सुख क्या है ? महानता क्या है ? मनुष्य क्या है ? इन सभी प्रश्न चिन्हों का दृष्टि-पथ में रखकर भारतीय मनीषियों ने भारतीय संस्कृति को उदारता से सजाया, संवारा है । 'प्रसाद' को यदि भारतीय संस्कृति से मोह था तो केवल इसीलिए कि उसके केन्द्र में वह उदारता, विशालता और गहराई है, व जो जगत के उलफे हुए रहस्य को सुलझा सके । 'प्रसाद' ने भारतीय संस्कृति को विश्व के लिए कल्याणकारी समझा, इसीलिए उनके नाटकों में जो विदेशी पात्र हैं, वह यहाँ की (भारतीय) संस्कृति से परामुत् हो जाते हैं । जो सिकन्दर यहाँ तलवार लेकर आता है वह यहाँ से प्यार (मानव-प्रेम) लेकर लौटता है<sup>१</sup> । इसी प्रकार चीनी यात्री सुसुचवांग कहता है--

सुसु० — सर्वस्व दान करने वाली देवी । मैं तुम्हें कुछ दूँ यह मेरा माग्य ।

तुम्हीं मुझे वरदान दो कि भारत से जो मैंने सीखा है, वह जाकर

अपने देश में सुनाऊँ । लो देवि वृ (वस्व देता हूँ)<sup>२</sup> इसी प्रकार

'प्रसाद' के नाटक का प्रत्येक विदेशी पात्र वज्र जो भारत की ओर मुड़ता है यहाँ की महानता में बंध जाता है । यह 'प्रसाद' का मोह है या भारतीय संस्कृति की विश्वव्यापी उपादेयता का प्रसार ? जीवन की पीड़ा, वेदना, अस्थिरता, नियति आदि का 'प्रसाद' ने गहराई से अनुभव किया, उसको समझा, राष्ट्रों के विचक्षण स्वार्थ, दम्भ, जातिवाद आदि को भी उन्होंने पहचाना और अपने नाटकों में उन्होंने इनके परिप्रेक्ष्य में उनके पात्रों का संयोजन किया । उनके नाटकों में सबसे महान, शक्तिशाली और उदात्त चरित्र वह हैं जो भारतीय संस्कृति के प्रतीक हैं । वे प्रायः बाष्पात्मिक महापुरुष हैं, जैसे अश्वत्थामित्र, गौतम, प्रमानन्द, बाण्डायन, मिहिरदेव आदि । यद्यपि इन आत्माओं को संसार से कुछ

१ दृष्टव्य : "कन्दमुप"

२ ,, "राजकी", पृष्ठ ७२

लेना-देना नहीं है, फिर भी विश्वकल्याण की भावना के आधीन ये सक्रिय हैं । इस प्रकार के चरित्रांकन से 'प्रसाद' यह बताना चाहते हैं कि ये पात्र वैरागी होते हुए भी विश्व-कल्याण की चिन्ता में सक्रिय थे । आत्मोत्थान और परोत्थान का ऐसा अद्भुत सामंजस्य अन्यत्र देखने को नहीं मिलेगा । इससे भी बड़ी बात 'प्रसाद' ने इन आध्यात्मिक महापुरुषों के चरित्रांकन में यह है कि नाटक की समस्त घटनाएँ इन्हीं के चारों ओर घूमती हैं । समस्तवसन्तुलित विषमताओं को सन्तुलित करने के लिए लेखक इन महात्माओं का व्यवितत्व सामने लाता है । 'चन्द्रगुप्त' का महान चाणक्य और चन्द्रगुप्त यहाँ तक कि विदेशी सिकन्दर भी दाण्डायन के आश्रम में ही दिखाई देते हैं चाणक्य उससे आज्ञा मांगते हैं । अलका विश्वास चाहती है । सिकन्दर उनसे आशीर्वाद चाहता है<sup>१</sup> । स्थूलगता है कि जैसे समस्त घटनाओं की घुरी में एक दाण्डायन स्थित है । जैसे समस्त कार्य-व्यापार के सूत्र उन्हीं के हाथ में हैं । इस प्रकार के चरित्रों की अवतारणा 'प्रसाद' के प्रायः सभी नाटकों में हुई है । 'विशाल' में प्रमानन्द 'राज्यश्री' में दिवाकर मित्र, 'अज्ञातसन्तुष्ट' में गौतमबुद्ध, 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में वेद व्यास, 'ब्रह्मस्वामिनी' में मिहिर देव आदि पात्रों को अवतारणा बड़े आभावात्मक ढंग से की गई है । यद्यपि ये पात्र सभी असांसारिक हैं, लेकिन भारतीय आध्यात्मिकता के एक सक्रिय तत्वों का प्रतिनिधित्व करते हैं, क्योंकि संसार कल्याण की भावना से ओत-प्रोत ये पात्र जहाँ भी हैं, वहाँ से समस्त घटनाओं पर ध्यान रखते हैं ।

इन आध्यात्मिक महात्माओं के अतिरिक्त अनेक ऐसे महान् व्यक्ति भी 'प्रसाद' में प्रस्तुत किए जाते हैं जो भारतीय संस्कृति के प्रतीक माने जाते हैं, जैसे चन्द्रगुप्त, वपुष्टया, वासुकी, विशाल, लक्ष्मण, सुवासिनी, राज्यश्री, हर्ष आदि । व इन सभी चरित्रों में दया, ममता, त्याग, सहिष्णुता, क्षमा और प्रेम की उदात्त भावना का पूर्ण विकास देखा जा सकता है । 'राज्यश्री' का हर्ष व्यवस्था में किसी की सत्ता नहीं चाहता वह एक ऐसे राष्ट्र की कल्पना में लगा है जिसमें रहने वाले व्यक्ति एक से एक हैं ।

<sup>१</sup> राज्यश्री — भाग १, पृष्ठ १००० । उही इन तीन चरित्रों के व दुस-दुस में हाथ बंटार्य ।



हर्ष ० -- 'चलो, पराक्रम से जो सम्पत्ति, शस्त्र-बल से जो ऐश्वर्य मैंने हाँस लिया है, उसे पात्रों को दे दूँ । हम राजा होकर कंगाल बनने का अभ्यास करें ।'<sup>१</sup>

वास्तव में किसी महानता के लिए 'प्रसाद' के ये समस्त पात्र इसी प्रकार के त्याग की निःसंकोच घोषणा करते हैं । 'मनुष्यता भारतीय संस्कृति के अनुसार' मनुष्य का सबसे बड़ा ध्येय है । इसी मनुष्यता के लिए 'प्रसाद' के पात्र राज्य, प्रेम, अधिकार और जीवन तक त्यागने को तत्पर दास पड़ते हैं । स्कन्दगुप्त आजीवन अविवाहित रहता है<sup>२</sup> । सुवासिनी हंसते हुए मृत्यु का वरण कर लेता है, जिससे कि देश और भारतीय संस्कृति का सजग ब्रह्मरी सम्राट् स्कन्दगुप्त बचा रह जाए । 'प्रसाद' ने अपने आध्यात्मिक और मानवतावादी पात्रों को इस ढंग से चित्रित किया है कि उनका मानवतावाद आध्यात्मिक शक्ति द्वारा नियंत्रित होता है, भौतिक इच्छाओं के द्वारा नहीं । इसीलिए तो 'अज्ञातशत्रु' का गौतम समस्त कार्य-व्यापार की तीव्रता में अहिंसा और दया की सच्चा भर देना चाहता है । वह मागन्धी के पीड़ित हृदय को शान्त और दया का सन्देश देते हुए कहता है-- 'असंख्य दुःखी जीवों की हमारी सेवा का आवश्यकता है । उस दुःख-समुद्र में कूब पड़ो । यदि एक भी रोते हुए हृदय को तुमने हंस दिया तो उधरों स्वर्ग तुम्हारे अन्तर में विकसित होगा ।.... विश्वमैत्री हो जायगी -- विश्वमर अपना कुटुम्ब पितायी पड़ेगा । उठो, असंख्य बाहें तुम्हारे उद्योग से बटुहास में परिणत हो सकती हैं ।' मानवता का यह सन्देश करुणा, दया और अराजक अन्तर जैसी महती आलोकों से संचालित है । इसमें किसी प्रकार की कामना का सन्देह नहीं किया जा सकता । यही 'प्रसाद' की आध्यात्मिकता और मानवता है, यही भारतीय संस्कृति है जिसके प्रतीक रूप में 'प्रसाद' ने अपने महत्वपूर्ण पात्रों की सर्जना की है ।

१ 'राज्यश्री', पृ० ६६

२ 'स्कन्दगुप्त', पृ० १४८

३ 'प्रसाद' : 'अज्ञातशत्रु', पृ० १२०

अनेक देशव्यापी आन्दोलनों के बीच 'प्रसाद' की साहित्यिक चेतना का विकास हुआ। अतः नितान्त स्वाभाविक है कि इस क्षेत्र में उनके विशाल हृदय-सागर में राष्ट्रीय भावनाओं की उर्मियाँ क्रीड़ा करती रही होंगी। भारत विदेशी सत्ता के द्वारा आक्रान्त और त्रस्त था। हर तरफ़ ग़राबगी, शोषण, भूख, पीड़ा और अत्याचार के मोषण दृश्य थे। 'प्रसाद' की भावुक चेतना ने जन-जीवन की पीड़ा को हृदय से अनुभव लिया। अतएव उनके नाटकों में भी वीरों की अवतारणा हुई जो राष्ट्रीय स्तर पर एक दुःखी राष्ट्र का उद्धार करने के प्रयास में सक्रिय रहे हैं। गांधी, तिलक, पटेल, लाला लाजपत राय, आज़ाद की महानताओं को उन्होंने अपनी आँखों देखा था। इन्हीं के बीच सदैव हुए अनेक देश-द्रोहियों और अवसरवादियों को भी 'प्रसाद' ने देखा था। अतः इस राष्ट्रीय दुर्दशा को देखकर उन्होंने देश के दुस्त जीवन में प्राण फुँकने का प्रयास किया। 'प्रसाद' ने भारतीय संस्कृति की रक्षा के लिए राष्ट्र-प्रेम का वाहवाहन किया और उनका राष्ट्र-प्रेम उनके राष्ट्रवादी, वीर सैनिकों के रूप में प्रस्फुटित हुआ।

राष्ट्रप्रेम चरित्रों का चित्रण 'प्रसाद' ने बड़े गभावशाली ढंग से किया है। इनमें हर्षवर्द्धन, चाणक्य, मन्दाकिनी, चन्द्रगुप्त, पर्णदत्त, बंधुवर्मा, सिंहरण, मालविका, जलका, स्यन्दगुप्त आदि हैं। हम देखते हैं कि इनमें प्रत्येक पात्र अपनी वैयक्तिक विशिष्टताओं के साथ राष्ट्र की रक्षा का, राष्ट्र के संगठन का और राष्ट्र के हित का प्रश्न साथ लेकर जीता है। हर्ष एक ऐसे राष्ट्र का निर्माण करना चाहता है जो क्या, बौरव में पर बाधारित हो।

मुकुंज — नहीं, नहीं बातों से काम नहीं चलेगा सम्राट !

आज मुझे क्षात्र की को परीक्षा देनी है—युद्ध होगा।

हर्ष — कभी नहीं... मैं कारण दूसरों की भूमि छड़पने वाला दस्तु नहीं हूँ। यह एक संयोग है कि कामरूप से लेकर सुराष्ट्र तक, कश्मीर से लेकर रेवा तक, एक नया एक राष्ट्र हो गया। मुझे और न चाहिये।

यदि इतने ही मनुष्यों को सुखी कर सकूँ- राज-धर्म का पालन कर सकूँ तो कृत-कृत्य हो जाऊंगा ।<sup>१</sup>

डा० जग-~~जगन्नाथ~~ प्रसाद शर्मा के शब्दों में 'स्कन्दगुप्त में देश- प्रेम का रूप बढ़ा ही दिव्य है । निर्लिप्त रूप में निरन्तर उसकी यही चैष्टा रहती है कि आर्य साम्राज्य का कल्याण हो ।.... उसका देश-प्रेम किसी की सहायता अथवा सैन्य बल पर वाञ्छित नहीं है । उसकी मूल भिड़ आत्मविश्वास पूर्ण, निःस्वार्थ और मंगलमयी वह अन्तःप्रेरणा है जिसके कारण स्कन्द का व्यक्तित्व इतना सुन्दर हो उठा है ।' हम देखते हैं कि 'प्रसाद' ने सिंहरण जैसे पात्र की कल्पना करके अपनी विश्वस्त राष्ट्रीय-भावना का परिचय दिया है । सिंहरण के विषय में निःसंदेह यह कहना होगा कि वह पर्वत की तरह अकल और धारा की तरह प्रवाहित है वह वीरता और शौर्य का वादश प्रतीक है । परमेश्वरीलाल गुप्त ने कहा है, -- 'सिंहरण के हृदय में राष्ट्र-भावना कूट-कूट कर मरी हुई है ।' राष्ट्रीयता के प्रतीक रूप में कलका जैसा सशक्त नारी-चरित्र प्रस्तुत करके 'प्रसाद' ने उसे प्राचीन इतिहास से हटाकर अर्वाचीन इतिहास से जोड़ दिया है । युं तो 'प्रसाद' के नाटकों में अवतरित होने वाली नारियाँ किसी-किसी महत्ता की वीरकन सैकत करती ही हैं, परन्तु कलका उन सब में कलग लड़ी है । अपने अन्तर की प्रतिक्रिया को व्यवक्त करते हुए अपने देश-द्रोही पिता और माई के सम्मुख वह कहती है कि

यदि वह बन्दिनी नहीं बनाकर रखी जायगी तो सारे गांधार में वह विद्रोह मचा देगी ।<sup>४</sup> इससे भी अधिक वह अन्तर मन से स्वीकार करते हुए कहती है, 'मेरा देश है, मेरे पहाड़ हैं, मेरी नदियाँ हैं और मेरे जंगल हैं । इस भूमि के एक-एक परमाणु मेरे हैं, और मेरे शरीर के एक-एक जुड़ कंश उन्हीं परमाणुओं के बने हैं ।'<sup>५</sup>

१ राज्यश्री, पृ० ५८

२ जगन्नाथप्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', बनारस, १९६६, पृ० १०

३ परमेश्वरीलाल गुप्त : 'प्रसाद के नाटक', पृ० १०६, १९५६ई०

४ चन्द्रगुप्त, पृ० ८१

५ ,, पृ० ७७

देश-प्रेम और स्वामिनी सिंहरण के प्रति उसका आकृष्ट होना, उसके अन्तर का स्पष्ट दर्पण है, जिसमें एक देश-भक्त अलका की मछलक देखी जा सकती है। चाणक्य से भी अधिक देश-प्रेम के सुन्दर स्वरूप को अलका में मानते हुए परमेश्वरी-लाल गुप्त ने कहा, -- 'चाणक्य के कार्य में हमें विदेशियों के प्रति असहनशीलता और नन्द के प्रति व्यक्तिगत प्रतिशोध काम करता दिखाई देता है, पर अलका को हम विशुद्ध देश-प्रेम की उत्कट भावना से जीतप्रोत पाते हैं'। 'चन्द्रगुप्त' की देवसेना भी एक ऐसा ही महान चरित्र है। अपनी मायुकता के कारण वह जीवन की अकृती सत्यताओं से टकराकर टूट जाती है। उसके अन्तर का प्रेम-भाव किसी बाधा को न पाकर विद्रोही नहीं होता, वरन् उसमें और भी गम्भीरता आ जाती है। वह एक ऐसी उर्मि है जो सागर की गहराई से उठकर विश्वास के साथ तट की ओर जाती है, परन्तु तट के अस्तित्व से टकरा वापस उसी गम्भीर सागर के तल में डूब जाती है। डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा के अनुसार 'उसमें देश-प्रेम का बड़ा त्यागपूर्ण प्रसार दिखाई पड़ता है। देश की सम्मान-रक्षा में जिस सहिष्णुता, सेवा, त्याग और निष्ठा की आवश्यकता रहती है, उसमें वे सभी गुण वर्तमान हैं'। देश और राष्ट्र-प्रेम के परिप्रेक्ष्य में रचित चरित्रों में 'प्रसाद' ने जो विशालता मरी है उसमें किसी भी प्रकार का संकुचन नहीं। उनके जीवन की उन्मुख लहरियों का स्वामाविक स्पन्दन देश-प्रेम की उदात्त भावना के रूप में व्यक्त होता है। इन सब पात्रों के हृदय सागर की तरह गम्भीर हैं। अपने अंतिम समय में स्कन्द को अपने सन्देश में बंधुवर्मा कहता है, 'माई! स्कन्दगुप्त से कहना कि मालव-वीर ने अपनी प्रतिज्ञा पूरी की, भीम और देवसेना उनकी शरण हैं। सैनिक -- 'महाराज आप क्या कहते हैं। (सब शोक करते हैं।)

बंधुवर्मा -- 'बंधुगण! यह रोने का नहीं, आनन्द का समय है, कौन वीर इसी तरह बन्ध-भूमि की रक्षा में प्राण देता है, यही मैं ऊपर से देखने जाता हूँ।'

१ म. ले. ला. लाल गुप्त : 'प्रसाद के नाटक', वाराणसी, १९५६, पृ० १११

२ डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', वाराणसी,

मरने के पश्चात् भी जो देश-रक्षा का प्रश्न लेकर ऊपर (स्वर्ग) जाता है, ऐसे वीर की अवतारणा का प्रश्न सीधे रूप में 'प्रसाद' की वर्तमान राजनीति से जुड़ा है जिसमें करोड़ों लोगों की मुक्ति का रहस्य छिपा हुआ है ।

यद्यपि प्रसाद का चाणक्य प्रताड़ित और अपमानित क्रोधी ब्राह्मण है जो नन्द के नाश की प्रतिज्ञा से बंधा हुआ राष्ट्र की सीमाओं में घूमता है, परन्तु उस चरित्र चाणक्य में मौज खाने की अथवा विलास-वैभव की लालसा कहीं भी नहीं है । बहुत पहले से ही वह एक सच्चा देश-प्रेमी और जन-हितैषी युवक है । राष्ट्र की एकता का प्रश्न उसके अन्दर एक अग्नि-पुंज जला देता है । इसी एक प्रश्न का उत्तर देने के लिए वह अपने जीवन के सुख, वैभव, प्रेम, और स्त्री शान्ति को सहज भाव से त्याग देता है । वह कहता है १—  
‘वह कूर है, केवल वर्तमान के लिए मविष्य के सुख और शान्ति के लिए, परिणाम के लिए नहीं’<sup>१</sup> ।

डा० जगन्नाथ शर्मा के अनुसार उसकी सारी बुद्धि <sup>२</sup> राष्ट्र-कल्याण के लिए सक्रिय है ।

‘प्रसाद’ के वादक्षि नारी-पात्रों का निर्माण उनके नारी के प्रति उदारवादी दृष्टिकोण का परिणाम है । एक ओर उनके नाटकों में नवयुग की नारी का जाग्रत रूप स्वामिनी है तो दूसरी ओर आत्मसमर्पण की भावना से ओत-प्रोत अनुराग मरी कोमा का रूप है । ‘प्रसाद’ ने नारी जागरण की कामना की है लेकिन फिर भी वे मानते हैं कि नारी को एक सुदृढ़ आधार की आवश्यकता होती है । उसे एक निर्मल सौह से भरा हृदय चाहिए, जिसके लिए वह अपना सब कुछ समर्पित करके झुकी हो सके । नारी को हृदय-प्रधान मानने का वाक्य भी ‘प्रसाद’ में है । ‘प्रसाद’ ने जिस भारतीय संस्कृति को पुज्य भाव से देखा है उसमें एक वादक्षि, मातृक, तत्त्वमायिका नारी रूप भी उन्हें मिला, उसी को कोमा,

१ चन्द्रगुप्त, पृ० १८१

२ डा० जगन्नाथ शर्मा : ‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’  
राजनिधि, १९६६, पृ० १६२ ।

देवसेना, मालविका, चन्द्रलता, वासवी, आदि पात्रों के रूप में 'प्रसाद' ने प्रस्तुत किया है। हम देखते हैं कि 'प्रसाद' ने अपने नाटकों में जिन काल्पनिक पात्रों की सृष्टि की है, उनमें उनके अन्तर की उदात्त आदर्शकल्पना का रूप है। कौमा ने शकराज से प्रेम किया है— प्रेम, जिसमें कोई तर्क नहीं, कोई प्रश्न नहीं, जीवन और मृत्यु के रास्तों पर कौमा के लिए शकराज की ही मव्य मूर्ति है। इस दुनिया का सब कुछ उसे शकराज में ही दिखाई दिया है। वह अपने पूज्य पिता मिहिर देव के साथ जो बातें करती है उनमें उसका अन्तर स्पष्ट दीख पड़ता है।

मिहिरदेव — बेटा ! हृदय को संभाल । कष्ट सहन करने के लिए तैयार हो जा .... इस बन्धन को तोड़ डाल ।

कौमा — (सकरुण) तोड़ डालू पिता जी ! मैं जिसे अपने व आंसुओं से सींचा, वही दुलारमयी बल्लरी, मेरे आंस बन्द कर चलने में मेरे ही पैरों से उलझ गई है। दे डूँ एक फटका— उसकी हरी-हरी पत्तियां झुकल जायं और वह हिल्लि होकर झूल में लौटने लगे ? न ऐसी कठोर आज्ञा न दो ।

डा० शर्मा के कथन में कौमा का अस्तित्व देखा जा सकता है। वह (कौमा) पाषाणों के भीतर बहने वाले मधुर स्रोत की शीतल जलधारा की भांति निर्मल और शान्तिमयी रहना चाहती है।

इन आदर्श नारी पात्रों के निर्माण के 'प्रसाद' की निकरती आदर्श के शिखर से वेदना और पीड़ा के जल प्रवाह की तरह निरन्तर सक्रिय हैं। यदि 'प्रसाद' के नाटकों को उस की दृष्टि से परखा जाए तो ये पात्र (देवकी, मल्लिका, कमला, मालविका, देवसेना, कौमा, वासवी आदि) सामाजिक के मन में एक ऐसी पीर जाग पैत हैं जिसमें मन डूब कर रह जाता है। 'प्रसाद'

१ 'स्वामिनी', पृ० ४५

२ डा० कल्याण जय शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', १९६६, पृ० १२४, वाराणसी।



ने करुणा को एक ऐसा सूत्र माना है, जिसे दूसरों के दर्द और पीड़ा को पहचाना जा सकता है। उनके इन पात्रों के प्रति करुणा का आघ सागर छिलोरे लेने लगता है। अगर 'प्रसाद' के नाटकों में इन पात्रों की सृष्टि न होती तो उनका साहित्य इतिहास का कौरा प्रदर्शन बनकर रह जाता। यदि 'राज्यश्री' में राज्यश्री की कामा, यदि 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना का प्रेम संकलित-स स्वाभिमान और त्याग, देवकी की महानता कपला का वादसी ममत्व 'चन्द्रगुप्त' में मालविका का मूक बलिदान, 'ध्रुवस्वामिनी' में कौमा की एकनिष्ठ प्रेम पूजा, न होती तो इन नाटकों का अर्थ ही बदल जाता। प्रेम और त्याग की उच्च भूमि पर पहुँचकर ये पात्र जीवन की गहरी भौतिकता से उदासीन दिखाई देते हैं--

स्कन्द० -- देवसेना ! एकान्त में किसी कानन के कोने में तुम्हें देखता हुआ, जीवन व्यतीत करूँगा। साम्राज्य की इच्छा नहीं-- एक बार कह दो।

देवसेना -- तब तो और भी नहीं। मालव का महत्व तो रहेगा ही, परन्तु उसका उद्देश्य भी सफल होना चाहिए। आपकी कर्मण्य बनाने के लिए देवसेना जीवित न रहेगी। सम्राट, कामा ही। इस हृदय में ..... आह। ..... अभिमानों मक्त के समान निष्काम होकर मुझे उसी की उपासना करने दीजिए। नाथ ! मैं आपकी ही हूँ, मैंने अपने को दे दिया है अब उसके बदले में कुछ लिया नहीं चाहती।

कहना न होना कि 'प्रसाद' ने इन वादसी नारी-चरित्रों में नारी की कमनीय-कौमलता और अडिग दृढ़ता, नारी का प्रेम और त्याग, नारी का ममत्व और विराग, नारी के समस्त उदार रूपाँ का और भावों का अत्यन्त सुन्दर समन्वित रूप प्रस्तुत किया है।

कौन एक घटनाओं से मरी हुई इस दुनिया में इच्छित उपलब्धियों के प्रति सन्देह बना रहना ? निरावक है, क्योंकि न जाने किस मोड़

पर कौन परिस्थिति आकर जीवन का रुत बदल दे। अतः पीड़ा और वेदना मानव जीवन की सर्वप्रथम सम्भावना है। यदि वेदना को भी जाने का साधन हम जुटा सकते हैं तो यही हमारा शक्ति है। 'प्रसाद' छ ने आदर्श को सामने रख कर ऐसे अनेक पात्रों की अवतारणा की जिनका जीवन सूखे पर्वों की तरह छिटा छ। वे हल्के से संकेत से बिखर गया है और जो अपने जीवन के प्राप्य से दूर भटक गये हैं। वेदना का ज्वार तब और भी गहरा हो जाता है, जब चरित्र मौलिक रूप से पूर्ण समर्थ और योग्य होता है, परन्तु उसका बाहर का साम्राज्य उसके अन्दर की शून्यता को भरने में असमर्थ और विवश हो जाता है। ऐसे पात्रों में एक अजीब गाम्भीर्य एवं आदर्य भर कर 'प्रसाद' ने इन्हें सहिष्णुता की चरम स्थिति पर प्रस्तुत किया है। अपने लैए हुए प्रेम, अतृप्त हृदय और टूटे हुए सपनों को लेकर ये चरित्र चुप हैं, शान्त हैं। धरती के एक निर्जन कोने में चुपचाप जीवन की विषम परिस्थितियों का सामना करते दीप्त पड़ते हैं। इस व्यथापितता के प्रति इनमें न तो मनोमात्तित्व है, और न ही विद्रोह। इसीलिए तो सामाजिक सहज ही इन पात्रों की अनुमति से जुड़ जाता है। स्कन्दगुप्त, देवसेना, चन्द्रगुप्त (पुनः) मालविका चाणक्य, कल्याणी आदि की पीड़ा एक आदर्श है।

उपरोक्त पात्रों का वर्णन करते समय 'प्रसाद' ने परिस्थितियों को अत्यधिक महत्वपूर्ण माना है। मातृ और संयोग को महत्व देने वाले वैश्वपियर ने एक-एक दाण को जीवन के निर्माण की पूर्ण और महत्वपूर्ण इकाई माना है। न जाने किस दाण जीवन किस मोड़ पर रुक पड़े, जहाँ से पीड़ा छुटी हुई प्रत्येक वस्तु उसके लिए सदा के लिए टिस बन जाए। इसी प्रकार 'प्रसाद' के इन पात्रों का जीवन एक-एक दाण निवृत्ति के ऐसे कठोर आदेश पर चलने को विवश है, जिससे ये वेदना और पीड़ा की साक्षात् मूर्ति बनकर रह जाते हैं। चन्द्रगुप्त कुल की पीड़ा के लिए एक दाण निष्क्रिय हो जाता है, जिससे कुलस्वामिनी का भी और अपना भी जीवन उसके लिए गहरी पीड़ा का कारण बन जाते हैं। वह कहता है -- "वह नहीं हो सकता। महाकवी ! जिस दाण के लिए जिस महत्व को स्थिर रखने के लिए, मैंने राजदण्ड गुरुण न करके अपना भिन्न कुल अधिकार छोड़ दिया, उसका वह अवमान !..... (ठहरकर)

और भी एक बात है। मेरे हृदय के अन्धकार में प्रथम किरण-सी आकर जिसने अज्ञात भाव से अपना मधुर आलोक ढाल दिया था, उसको भी मैंने केवल इसीलिए मूलने का प्रयत्न किया कि --(सहसा चुप हो जाता है<sup>१</sup>) चन्द्रगुप्त का सहसा चुप हो जाना एक ओर तो महान् मर्यादा का संयम है दूसरे गहरी वीर का प्रतीक। इसी प्रकार कैसरेना स्कन्द के प्रणय-निवेदन को चुपचाप इसलिए लौटा देती कि कहीं यह मालव राज्य का प्रतिदान न लगे वह कहती है--

स्कन्द० -- ... .. चलो महादेवी की समाधि के सामने प्रतिव्रत हों, हम तुम अब अलग न होंगे। साम्राज्य तो नहीं है, मैं बचा हूँ, वह अपना ममत्व तुम्हें अर्पित करके उल्लास होऊँगा, और एकान्त वास करूँगा।

देव० -- सौ न होगा सम्राट ! मैं दासी हूँ। मालव ने देश के लिए उत्सर्ग किया है, उसका प्रतिदान लेकर मृत आत्मा का अपमान न करेंगी। सम्राट ! देखो, यहीं पर सती का माला की भी छोटी सी समाधि है, उसके गौरव की रक्षा होनी चाहिए।<sup>२</sup>

इस एक क्षण को आदर्श की स्थिति में बाँधकर कैसरेना जीवन भर के लिए एक अपरिमित चिन्ता, बैदना, पीड़ा को गले लगा लेती है और फिर इसी मर्यादा की एक भावना का सहारा लेकर वह हर उद्वेग को टालने का प्रयास करती दिखाई देती है --<sup>३</sup> हृदय की कौमल कल्पना सौ जा। जीवन में जिसकी संभावना नहीं, जिसे द्वार पर जाए हुए लौटा दिया था, ,उसके लिए पुकार मचाना क्या तैरे लिए अच्छी बात है ? आज जीवन के मावी सुप्त, आशा और अ-कांक्षा। सबसे मैं बिदा लेती हूँ।

बाणका भी आकाश से टूटे उत्का की तरह दूसरों को प्रकाश देता है, परन्तु अपने लिए उसका अन्धर महान् अन्धकार का प्रवेश है जिसमें

१ कुवसाभिनी, पृ० ३०

२ स्कन्दगुप्त, पृ० १३४

३ ,, पृ० १३०

उसका स्नेह, उसका सत्य सौ गया है। सुवासिनी का वह बचपन का स्नेह जो उसके अंकार परे हृदय-प्रदेश के एक अनजान कोने में पड़ा है, विकसित होकर उसके जीवन के लिए किरण-सृज नहीं बन सका। अतः चारणक्य के प्रति, सामाजिक का अनोखा सा छाव हो जाता है। और वह कह उठता है, बेचारा चारणक्य ! अन्तर्द्वन्द्व की विचित्रता में फँसा हुआ चारणक्य कहता है--

सुवासिनी -- (निःश्वास लेकर) राधास से ! नहीं, अस्मत् । चारणक्य, तुम इतने निर्दय हो !

चारणक्य -- (हँसकर) सुवासिनी ! वह स्वप्न टूट गया- इस विजय बालुका-सिंधु में एक सुधा की लहर दाँढ़ पड़ी थी, किन्तु एक मू-मूग ने उसे लोटा दिया ! मैं काल हूँ (ठहरकर) सुवासिनी मैं तुम्हें दण्ड दूँगा । चारणक्य की नीति में अपराधों के दण्ड से कोई मुक्त नहीं ।<sup>१</sup>

इन आवम्य चरित्रों के अन्तर में जो लालसाएँ सौ रही हैं, उनका कुम्भ प्रेषणीयता पाकर सामाजिक के मन पर एक दुःख की रेखा सौंच जाता है। 'प्रसाद' के नाटक सुखान्त हैं, परन्तु उसका अन्त देखकर ऐसा लगता है कि कहीं कुछ होने को छूट गया है। तब मन में प्रश्न उठता है कि क्या इन नाटकों को सुखान्त कहा जा सकता है ? इस सम्बन्ध में डा० नौन्द ने कहा है, 'उनके नाटक सभी सुखान्त हैं, परन्तु क्या उनके समाप्त करने पर पाठक के मन में सुख और शान्ति का स्फुरण होता है ? नहीं। नाटक के ऊपर दुःख की छाया बाँध से अन्त तक पड़ी रहती है। और उसके मूल में एक करुण चेतना सुख की तरह में छिपी हुई मिलती है।'<sup>२</sup>

यदि जीवन का आदर्श त्याग में ही सौ महत्वकांक्षा में। मनुष्य की अस्तित्व का आधार उसकी कामना पर आधारित है। जिस दिन

१ चन्द्रशेखर : 'पृ० १५०

२ डा० नौन्द : 'वास्तविक हिन्दी नाटक', १९६४, पृ० १०, वागरा ।

किसी की कोई इच्छा न रह जायेगी, उस दिन संसार की चेतन-शक्ति जड़  
 होकर जम जायेगी। 'पुसाद' ने इस बात का अनुभव किया। अतः उनके नाटकों  
 में जहाँ सब कुछ पाकर त्यागने वाले हर्ष, स्कन्द और चन्द्रगुप्त, देवसेना, मल्लिकार्जुन,  
 कमला, पर्णदत्त जैसे पात्र मिलते हैं, वहाँ जीवन की सत्यता के प्रतीक रूप में महत्वाकांक्षी  
 पात्र, अजात, देवगुप्त, चाणक्य, राज्ञस, सुरमा, विशाल, शक्रराज, कश्यप, विद्या,  
 मटार्क, नरदेव, विरहदत्त, देवदत्त, कलना, अनन्तदेवी, मागधी, शक्तिमती आदि भी हैं।  
 चाणक्य कहता है -- 'महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है'।  
 इसीलिए अनेक ऊँची-ऊँची अभिलाषाओं से भरे हुए उपरोक्त महत्वाकांक्षी चरित्र  
 निष्ठुर हो गए हैं, उनकी यह निष्ठुरता उनके पारिवारिक सम्बन्धों तक में कनीसी  
 स्थितियाँ पैदा कर देती हैं। अनन्तदेवी के कारण स्कन्द के परिवार पर महाद  
 टूट पड़ता है<sup>१</sup>। सुरमा के कारण राज्यश्री कोमल-कमल-वन्त-हने-जस्त-हने के जीवन में  
 विषाद भर जाता है<sup>२</sup>। शक्रराज के कारण कोमा का अन्त हो जाता है<sup>३</sup>। चाणक्य  
 की महत्वाकांक्षा से ही समस्त उत्तरभारत एक बार अनेक घटनाओं में बँककर रह जाता  
 है। मटार्क की विशाल इच्छा उसे जिस समुद्र पथ पर ले जाती है, उससे कई नए  
 रास्तों का प्रारम्भ होता है। विद्या, कलना, मागधी, शक्तिमती अपनी इच्छाओं  
 और शक्ति में अन्तुलित हो उठती हैं, जिनसे नाटकों में घटनाओं के नये आयाम  
 खुलते हैं। अजातशत्रु महत्वाकांक्षा की पालकांक्षा पर सड़ा अपनी मर्यादा डक  
 उल्लंघन करने वाला पात्र बन जाता है। इन पात्रों को प्रस्तुत करते समय 'पुसाद' ने  
 हृदय-परिवर्तन पर अत्यन्त जोर दिया। घटनाओं के चक्र में घड़कर परिणामों और  
 अनुभूतियों से मन के विकारों का स्मरण होता है। अतः उनकी सुरमा और विद्याबाध  
 वन्त में अपनी स्वाभाविकता को त्यागकर काबाय धारण कर लेते हैं<sup>४</sup>। शक्रराज,

१ चन्द्रगुप्त

२ स्कन्दगुप्त

३ राज्यश्री

४ कुम्भ मिन।

देवगुप्त एवं पर्वतेश्वर का अन्त हो जाता है। अनन्त देवी और इलना तथा शक्तिमती अपनी भूलें स्वीकार कर लेती हैं। विजय आत्महत्या कर लेती है<sup>१</sup>। मागंधी संघ की शरण में चली जाती है<sup>२</sup>। डा० जान्नाथप्रसाद शर्मा ने इलना और शक्तिमती के विषय में कहा है---राजलिप्सा, अधिकार-सुख और महत्वा-कांक्षा के लिए लालायित इलना और शक्तिमती ऐसी स्त्रियाँ हैं जो अपने अभीष्ट साधन में विवेक का स्पर्श ही नहीं होने देती<sup>३</sup>। यही कथन ऐसे अन्य चरित्रों के विषय में भी सत्य सम्भव जा सकता है। विवेक तो इन पात्रों में घटनाओं, परिणामों और असफलताओं से उत्पन्न होता है। इलना के लिए कही गई डा० जान्नाथप्रसाद शर्मा की यह सत्योक्ति (वह) महत्वाकांक्षा के सम्मुख मर्यादा के उल्लंघन में नहीं हिचकती<sup>४</sup>। ऐसे पात्रों के लिए भी सटीक है, जिनमें अमरिषित इच्छाएं रंगीन स्वप्न बनकर खिलोरेँ लेती रहती हैं। चाहे वह शक्तिमती हो या देवगुप्त, मर्यादा का उनके सामने महत्वपूर्ण प्रश्न के रूप में नहीं होती, इसलिए उनका जीवन कुचक्रों का केन्द्रबिन्दु बनकर रह जाता है।

‘प्रसाद’ के नाटकों में विदेशी पात्रों की अतारणा

भी हुई है, इनमें सिकन्दर, सिल्यूकस, एण्टीगोनस आदि सैनिक हैं जो भारत में तलवार लेकर आते हैं, और जलियाँ लेकर आते हैं। ऐसे विदेशी भी हैं जो भारत की आध्यात्मिक भूमि पर धार्मिक आक्रमण से तिरकर आते हैं, जैसे सुदनच्चांग, लंकाराजकुमार केरुमनीज आदि। इन पात्रों को ‘प्रसाद’ ने ऐसी घटनाओं में डाला जिससे इन्हें भारतीय संस्कृति की महानता के दर्शन हो जाते हैं और वे उसकी उत्कृष्ट परम्पराओं से परामुक्त होकर नङ्ग हो उठते हैं। सुदनच्चांग महान् हर्ष और देवी राज्यश्री की विशालता, त्यागभावना एवं उदारता को देखकर कहता है--

१ स्कन्दगुप्त, पृ० १३५

२ अनामिका, पृ० १३१

३ डा० जान्नाथप्रसाद शर्मा : ‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’, वा. भा. भा. भा., १९६६, पृ० ६०।



राज्यश्री -- महाश्रमण, मुझे भी एक वस्त्र दीजिए ।

सुरन -- सर्वस्व दान करने वाली देवी ! मैं तुम्हें कुछ दूँ— यह मेरा माग्य !  
तुम्हीं मुझे वरदान दो कि भारत से जो मैंने सीखा है, वह जाकर  
अपने देश में सुनाऊँ । लो देवी ! (वस्त्र देता है) ।

कानैलिया एक वीर सैनिक सिल्यूक्स की कन्या है जो भारत और भारतीय वीर  
चन्द्रगुप्त पर भुग्घ है । भारत के प्रति यह आकर्षण इसे यहाँ की साम्राज्ञी बना  
देता है ।

भारतीय संस्कृति को विश्वव्यापी बनाने के लिए तथा  
विदेशों में भारतीय मन्तव्यों के प्रसार के लिए 'प्रसाद' ने ऐसे अनेक विदेशी पात्रों  
की कल्पना की जो समय-समय पर भारत में आकर यहाँ के विषय में अपनी महती  
धारणाएँ व्यक्त करते हैं ।

पात्र-योजना : राय

रचना के पात्र रचनाकार के विश्वासों का प्रतिनिधित्व  
करते हैं । साहित्यकार समाज में रहते हुए जिन लोगों के सम्पर्क में आता है, उनकी  
अपनी कुछ व्यक्तिगत विशेषताएँ होती हैं । उन विशेषताओं के कारण ही उसका  
सामाजिक जीवन सफल या असफल, नीच या ऊँच तथा आकर्षक या साधारण  
होता है । इन्हीं अनुभवों के विषय रचनाकार की रचना के आधार बनते हैं । अतः  
यदि हम किसी सैनिक के चरित्रों का विश्लेषण करें तो उसके वैचारिक  
परिवेश को कुछ विशेष बगों में विभाजित कर लेना आवश्यक है । उन्हीं बगों के  
आधार पर चरित्रों का विभाजन करना सर्वाधिक उपयुक्त एवं अनुकूल होगा । राय  
के ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक नाटकों में अनेक चरित्र अपनी-अपनी  
विशेषताएँ लेकर हमारे समक्ष आते हैं । इनमें दोनों तरह के चरित्र हैं—ऐतिहासिक  
भी और काल्पनिक भी ।

संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार नेता को नटक का केन्द्र माना गया है। राय ने किसी-न-किसी रूप में इस तथ्य को स्वीकार करते हुए अपने नाटकों में कुछ ऐसे पात्रों की अवतारणा की जिनके जीवन की कील पर नाट्य-चक्र केन्द्रित होता है। 'राणा प्रताप सिंह' में राणा, 'नूरजहाँ' में नूरजहाँ, 'मैाड़ पतन' में महावत साँ और 'मानसी दुर्गादास' में दुर्गादास, 'शाहजहाँ' में औरंगजेब आदि। लेकिन इसका अर्थ यह कदापि नहीं कि राय ने पात्रों के विषय में कथित संस्कृत शास्त्र के बन्धन को अवगणित स्वीकार कर लिया है कि एक और केवल एक नेता(नायक) ही मुख्य कथानक का केन्द्र होना चाहिए। परन्तु राय के नाटकों में मुख्य पात्र मले ही कथानक में महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वहण करता हो, अन्य पात्र भी मुख्य कथा के आधाररूप में प्रस्तुत किए गए हैं। जैसे 'शाहजहाँ' नाटक में औरंगजेब नायक नहीं है फिर भी उसे कथानक से अलग नहीं किया जा सकता। इसी प्रकार 'मैाड़-पतन' में किसी एक व्यक्ति को नायक नहीं माना जा सकता। उसमें गोविन्द सिंह, राणा, महावत साँ, मानसी सभी समान महत्व के पात्र हैं।

नायक के लिए जो मान्यतारं संस्कृत-शास्त्र में स्वीकार की गई है कि वह उच्चकुलीन, वीर ललित, सहनशील, धामाशील आदि गुणों से सम्पन्न होना चाहिए, उन्हें राय ने स्वीकार करते हुए नायकों या मुख्य पात्रों का जो रूप हमारे सामने प्रस्तुत किया है, उसमें बादस-राणा प्रताप सिंह एवं दुर्गादास भी हैं और बादसीन, शक्ति सिंह, महावत साँ, औरंगजेब भी। हाँ इतना तो स्वीकार किया जा सकता है कि उनके मुख्य पात्रों में कुछ अपनी विशेषताएँ हैं, स्वनिष्ठ-विशेष-ज-सकता-है-कि-उनके-मुख्य-पात्रों-जिनके-कारण-वे-प्रेमांक-की-सहानुभूति-के-अधिकारी-ही-जाते-हैं। जैसे शक्ति सिंह ब्राह्मविरोधी होते हुए भी किसी-न-किसी तरह प्रेमांक की जाँची पर चढ़ा रहता है। इसी प्रकार नूरजहाँ यद्यपि विच्छेदी ईर्ष्या है मरी हुई नर्यकर नारी है, परन्तु प्रेमांक के हृदय का कोई कोण्ड कोना उसके लिए नहीं बंद रहता है। नायक की शक्तवीर्य परिकल्पना हमें

राय के नाटकों में नहीं मिलती। यद्यपि ऐतिहासिक कथानकों के कारण उसके नाटकों के मुख्य पात्र स्वभावतः राज्यवंशीय या राज्य सम्बन्धी वंश के हैं, लेकिन कुल के आधार पर उनका विभाजन नहीं किया जा सकता। राज्यवंश के व्यक्तियों में न होते हुए भी दुर्गादास (सैनिक) नायक है। 'नूरजहाँ' नाटक में जहाँगीर से भी अधिक प्रभावशाली पात्र महावतल्लाह है, जो केवल एक सैनिक है।

'नूरजहाँ' में उसकी पूर्ण पराजय हुई है। 'दुर्गादास' नाटक में दुर्गादास दुनिया से विरत-सा दीख पड़ता है। वास्तव में जीवन एक घटना है। इसलिए उसके अन्त को केवल एक व्यक्ति की निश्चित विजय मानकर कलना उचित नहीं है। अतः पश्चिम में इस सत्य को स्वीकार करके दुःखान्त और सुखान्त दोनों प्रकार के नाटकों का सर्जन हुआ है। राय के नाटकों में भी चरित्र-चित्रण करते समय इसी बात का ध्यान रखा गया कि नाटक के पात्र अधिक-से-अधिक यथार्थ रूप में प्रेक्षकों के सामने आ सकें। इसलिए उन्होंने ऐसे नायकों को लेकर रचनारं कीं जिनकी पराजय और जिनका दुःखद अन्त इतिहास-विश्रुत है। जैसे 'राणा प्रताप सिंह', 'शाहजहाँ', 'जहाँगीर', 'नूरजहाँ', 'बहिष्ता' आदि। शास्त्रीय पद्धति के आधार पर इतिहास-प्रसिद्ध कथा को लेकर ही नाट्य-रचना की जानी चाहिए। इसीलिए उसमें नायक का प्रसिद्ध इतिहास-पुरुष होना सहज सम्भव है। परन्तु नवीन युग में मानवतावादी दृष्टिकोण के अन्तर्गत इस तथ्य को नकारा गया। व्यक्तित्वादी दृष्टिकोण के अनुसार प्रत्येक व्यक्ति अपनी जाह्नव शक्त एवं महत्वपूर्ण होता है। अतः प्रत्येक व्यक्ति (जाति, वर्ण, स्तर आदि के बिना) किसी भी साहित्यिक-रचना का नायक हो सकता है। इसलिए काल में गिरिशचन्द्र घोष तक कुछ प्राचीन रचना-पद्धति के चिन्ह मिलते हैं, लेकिन डिबेन्द्रनाथ राय ने 'वंग नारी', 'परमारे', जो सामाजिक नाटकों की रचना करके समाज के प्रत्येक वर्ग को सामान्य और असामान्य की स्थिति से घरे अपने नाटकों में स्थान दिया।

इस वैचारिक झुंझला में एक बहुत बड़ी बात यह है कि राय के नाटकों की रचना किसी एक व्यक्ति को नायक, एक को प्रतिनायक, एक निश्चित नायिका, एक विशिष्ट जाति रचना ... लोगों को अस्वीकार करके नहीं

हुई। उनके 'परपोरे', 'बानारी', 'भैराड़-पतन', 'नूरजहाँ' आदि नाटकों में स्पष्टरूप से उपरोक्त तथाकथित पात्र-रूपों को नहीं लौजा जा सकता। अतः शास्त्र की बंधों-बंधाई ठीक पर चलकर उन्होंने शास्त्रीय नाटकों की रचना नहीं की, वरन् एक ही नाटक के माध्यम से अनेक नाटकों की चारित्रिक व्याख्या प्रस्तुत की या फिर एक ही पात्र की वान्तरिक और बाह्य आकृतियों प्रस्तुत की<sup>१</sup>।

इतिहासिक नाटकों में चरित्र-प्रस्तुतीकरण की स्वतंत्रता पर इतिहास-सत्य का अंकुश रहता है, क्योंकि इतिहास के माध्यम से प्रेक्षक जिस पात्र से परिचित होता है वह उसमें हेर फेर करना सम्भव नहीं होता है। लेकिन ऐसा तभी कर सकता है जब कि घटित-सत्य सन्वेहास्पद हो। ऐसी स्थिति में पात्र-योजना का कार्य बड़ा उत्तरदायित्वपूर्ण हो जाता है। एक ओर तो उसे इतिहास की सीमाओं के अन्तर्गत रहना पड़ता है, दूसरी ओर पात्रों में अपनी भावना, चेतना और ऊर्जा का रंग भी भरना होता है। हाँ, इतिहास के पात्रों को अपने अनुकूल प्रस्तुत करने के लिए कुछ कूट उस दृष्टि से रहती है कि घटनाओं के घटत्व में कारकीय तत्वों की कल्पना अर्थात् घटित सत्य के कारणों का संयोजन करते समय पात्र के चरित्र को परिस्थितियों, विवस्ताओं आदि से बांध कर प्रस्तुत किया जा सकता है। राय ने ऐसा ही लिया है। यद्यपि उन्होंने इतिहास-पात्रों को घटित सत्य के साथ प्रस्तुत किया है, परन्तु उस घटना के कारणों को अपने ढंग से प्रस्तुत किया है। अतः राय की इस पात्र-सृष्टि अत्यन्त प्रभावशाली एवं मौलिक हो गयी है। उनके नाटकों में अनेक पात्र अनेक रूपों में हमारे समक्ष आए हैं, फिर भी उनके वैचारिक रूपों के आधार पर उनके पात्रों को इस प्रकार वर्गीकृत किया जा सकता है--

-----  
१ दृष्टव्य : 'भैराड़-पतन'

२ ,, : 'नूरजहाँ'

१- भारतीय संस्कृति के प्रतीक पात्र

२- राष्ट्रीय पात्र

३- दार्शनिक पात्र

४- अभिलाषी पात्र

५- अन्य

सन् १७५७ में प्लासी की ऐतिहासिक विजय के पश्चात् बंगाल के ऊपर अंग्रेजों का पूर्ण प्रभुत्व हो गया। व्यापारियों का शासन भी व्यापार ही था। वतः अंग्रेजों ने जी सोलकर बंगाल का शोषण करना आरम्भ कर दिया। सन् १८०० में शासन-व्यवस्था के लिए बंगाल-गव का प्रारम्भ हुआ<sup>१</sup>। गव का यह प्रारम्भ बंगाल साहित्य में एक नये अध्याय की सृष्टि माना जाता है। बंगाल में अंग्रेजों की शोषणकारी व्यवस्था और शिक्षा का प्रसार साथ-साथ हुआ। बंगाल सुदूर उत्तर पश्चिम भारत की युद्धस्थली से दूर सदैव एक शान्त प्रदेश<sup>२</sup> अंकल रहा है। इससे पूर्व बंगालियों को दमन और शोषण के ऐसे कटु अनुभव नहीं हुए थे। वतः इस नई वायुति ने बंगाल में एक नई चेतना फुंक दी। यही बंगाल का नवजागरण है। इस जागरण के दो रूप थे— एक तो शोषण के विरुद्ध जागृति का आह्वान, दूसरा भारतीय संस्कृति और राष्ट्रीयता का उद्बोधन। साहित्य में सांस्कृतिक नीरव की सृष्टि करके अनेक समाज-सुधारकों ने बंगालियों को जागृति के लिए एकत्र करने का प्रयास किया। इन्हीं में राजाराममोहनराय, बंगाल-जागृति के अग्र सेनानी थे। डा० सत्येन्द्र के शब्दों में -- "इस युग के जन-नेताओं में राजाराममोहन राय ने भारतीय आत्मा के स्वरूप को समझा<sup>३</sup>।" इसी जागृति के मूल को बंगाल रंगमंच ने अपना वाद्य बनाया। रंगमंच की कलात्मकता के साथ जागृति के मूल्यों को संतुष्ट करने वाले रत्न-तरंग-मंच। "तर्करत्न" प्रथम नाट्यकार थे।<sup>४</sup> उनके पश्चात् दीनबन्धु मित्र, उमेशचन्द्र मित्र, उमाचरण बट्टोपाध्याय, डा० सत्येन्द्र : "बंगाल साहित्य का सांक्षिप्त इतिहास : उत्तरप्रवेश", १९६१, पृ० १५५।  
२ नव-रचना का प्रारम्भ में की गयी है। सन् १८०० से, जब फौट विलियम कालेज की स्थापना हुई।  
३ -- सत्येन्द्र मित्र : "बंगाल और उसका साहित्य : दिल्ली", प्रथम संस्करण, पृ० ८५।

राधाभाष्य मित्र, माईकल आदि नाटककारों ने अनेक सुन्दर एवं श्रित्वपूर्ण रचनाएं प्रस्तुत कीं, इसी शृंखला में गिरिशम्भू घोष और द्विवेन्द्रलाल राय दो महान् विभूतियों का अवतरण हुआ ।

भारत प्राचीन देश है । अर्थात् युगों से जीवन को मीगने के पश्चात् मूल्यवान् तथ्यों का संग्रह यहाँ की संस्कृति में निहित है । इसी भारतीय संस्कृति के आधार पर सारे विश्व की सचा का अर्थ समझा जा सकता है । इस विश्वास की दृष्टि-पथ में रत्नकर राय ने अपने नाटकों में कुछ ऐसे महत्वपूर्ण पात्रों की अवतारणा की, जिन्हें भारतीय संस्कृति के प्रतीक रूप में देखा जा सकता है । उनमें स्त्री-पुरुष दोनों वर्ग के पात्र हैं । उन पात्रों की सृष्टि करते समय लेखक ने यह बताने की चेष्टा की है कि भारतीय संस्कृति एक ऐसा शाश्वत विश्वास है जो हजारों वर्षों के कालक्रम में भी अक्षुण्ण और बढ़िग है । इसका कारण यह है कि जीवन के सत्य की खोज करके भारतीय महर्षियों ने संसार के रहस्य का ज्ञान प्राप्त कर लिया है । जब कि सारा संसार बेतना-हीन स्थिति में था, तब भारत ने भीष्म जैसे व्यक्तित्व और गीतम जैसे महर्षियों को प्राप्त कर लिया था । सामर्थ्य और त्याग, राष्ट्रियता और मानवता, मोक्ष और काम के सुन्दर समन्वय को देखकर हम कह सकते हैं कि भारत की संस्कृति में कुछ ऐसा है जो हजारों सम्पन्नताओं के पश्चात् भी अपारिवर्तनीय है । यद्यपि इसकी कुछ कमजोरियाँ भी रही हैं जिनके कारण इस देश को हजारों वर्षों तक परार्थीन रहना पड़ा । राय ने इस तथ्य को भी खुले मन से स्वीकार किया है । लेकिन जहाँ तक भारतीय संस्कृति का प्रश्न है, वह अमर तत्वों का सौन्दर्यनिभ संकुम्भ है । इसलिए 'मैत्राह चतन' की मानसी हिन्दू और मुसलमानों से परे किसी सच्चे मानव की सोच में लगी है । 'भीष्म' का व्यास और भीष्म वीरत्व और मानवता के प्रतीक हैं । 'साहजर्ग' में विहवार एक दार्शनिक है जो नाटक की कटुताओं, दुर्दृष्टियों की ओर संकेत करके सबको सद्ज्ञान देने का प्रयास करता है । इन सभी पात्रों में हमें अतिशय मानवता, महाराईसरीय-प्रेम, कुशल-सुख, अक्षुण्ण परीक्षार-भावना, अदम्य साहस, आदर्श-जीवन, कुलनीय उदारता, आदि ऐसे तत्व देखने की मिलते हैं जिनके आधार पर हम कह सकते हैं कि राय का



भारतीय संस्कृति के प्रति आघ प्रेम था । यहाँ की संस्कृति के विषय में यही धारणा उन्होंने विदेश से आने वाले पात्रों के द्वारा भी व्यक्त कराई है ।

द्विजेंद्रराय जहाँ उदार निस्सीमता में विश्वास व्यक्त करके भारतीय संस्कृति के पुनर्जागरण का संदेश अपने पात्रों के माध्यम से देते हैं । वहाँ सीमा-बद्ध राष्ट्रीय उत्थान की छटपटाहट भी उनमें है । उनके युग में सारा देश स्वतन्त्रता की महत्ता को स्वीकार करके उसकी प्राप्ति के लिए लालायित था । इस स्वतन्त्रता-प्राप्ति में जिस राष्ट्रीय आकार की आवश्यकता थी, उसका स्वरूप हमें द्विजेंद्रराय के पात्रों में आभासित होता है। अन्तर्गत में एक आग थी, एक तूफान था, जो उन सभी आकांक्षणीय तत्वों को अपने साथ उड़ा ले जाना चाहता था, जो हमारी राष्ट्रीय एकता में बाधक थे, जैसे जातिवाद, वर्ण-रुढ़ि, ऊँच-नीच, कूत-कूत आदि । सीमाओं में क्या हुआ भारत राय के सामने था, जहाँ उनके नाटकों में ऐसे राष्ट्रीय-चरित्र बड़े आकर्षक रूप में प्रस्तुत किए गए जो इन सीमाओं को तोड़ने के प्रयास में लगे हैं जैसे 'चन्द्रगुप्त' का चाणक्य चाणक्य-मूर्ति। रौक्त नाई-ए देश रौक्त नाई । ए हिमानी प्रताप । रौक्त जा खिली जामा टो है वे गिर है ?

चन्द्रगुप्त के साम्राज्य का स्वप्न राष्ट्रीय एकता का ही स्वप्न है, इसी प्रकार चन्द्रगुप्त के एक आकर्षक रूप को सजीव करते हुए 'सिंहल विजय' का विजय सिंह के अनुसार जन्म भूमि एक सम्पूर्ण व्यक्तित्व है, उसमें अनोखा आकर्षण है ?

अनेक राणाप्रताप सिंह नाटक में नकारात्मक छाप से उन्होंने यह बताने का प्रयास किया कि भारतीय रुढ़ियों में अब तक इस देश की वीरता संकल्पशीलता, और सहनशीलता बाध रही तब तक यहाँ राष्ट्रीय एकता का प्रश्न ही नहीं उठता । राय का 'राणा प्रताप' आचारण वीर, महान्

१ चन्द्रगुप्त : द्विजेंद्र रचनावली, पृ० २२६, भाग १

२ दृष्टव्य : सिंहल विजय

और धैर्यशील व्यक्ति होते हुए भी जातीयता और मूठी मर्यादा के संकुचित दायरों से घिरा है। अतः वह भारत की भूमि के लिए वीरता का वादशी तो बन सका, लेकिन राष्ट्रीय-केता नहीं। इस नाटक में ही नहीं, 'मेराड़-मतन', 'दुर्गादास', नाटकों में भी उन्होंने हिन्दुओं के वाक्य विचारों को लक्ष्य करके ऐसे पात्रों की सृष्टि की जिन्हें या तो रुढ़िबद्धता है, या फिर उस रुढ़ियों को तोड़ने की अवश्य इच्छा। राणा प्रताप सिंह के जोशी बाई राणा प्रताप सिंह पुरोहित 'मेराड़-मतन' की सत्यवती राष्ट्रीय केतना के सशक्त स्वर हैं<sup>१</sup>। दुर्गादास जैसा कोई अन्य चरित्र राय के नाटकों में नहीं मिलता। मानवीयता, राष्ट्रीयता, उदारता और राजनीति का ऐसा समन्वय अन्यत्र नहीं मिलेगा। दुर्गादास भारत को एक सुदृढ़ राष्ट्र के रूप में स्थापित करने के प्रयास में लगा है। वह मराठों की शक्तों को <sup>आरक्षण</sup> ~~आरक्षण~~ की मर्यादा में बाँधकर भारत की लोई हुई स्वयं सत्ता को पुनः प्राप्त करना चाहता है। परन्तु उसको निराश होना पड़ता है। <sup>आरक्षण</sup> हमारी वापसी फूट और जातीयता का फूटा बमिमान था<sup>२</sup>।

राय के 'मेराड़' नाटक की 'रामाया' इसी वर्ग में रखी जा सकती है।<sup>वह</sup> एक वाक्यिक स्त्री पात्र है जो जातीय गौरव और वीरता की पुजारिन है। इसके अतिरिक्त उसके लिए कोई सम्बन्ध मान्य नहीं। वह अपने पति को भी इस गौरव और मर्यादा के लिए त्यागने को तत्पर है। वह ~~आरक्षण~~ का नीति सुनकर जीना चाहती है। देश का प्रशस्ति-नीति उसके ~~आरक्षण~~ का स्पन्दन है।

राय के पात्रों में सबसे वाक्यिक वह स्त्री पात्र है जो राष्ट्र-प्रेम की सर्वाधिक सत्ता में विश्वास करते हैं। इनमें जोशीबाई, सत्यवती, रामाया, जैसे चरित्र हैं। युगीन केतना का यह स्वर एक और राष्ट्रीय उत्थान

१ दृष्टव्य : 'राणा प्रताप सिंह मेराड़-मतन'

२ दुर्गादास : 'द्वितीय राणावती' १, पृ. २२४

की तीव्र अभिलाषा का फल है, दूसरी और स्त्री-उत्थान की भावना का प्रतीक है इनके अतिरिक्त भीमसिंह, समर सिंह, गोविन्दसिंह आदि ऐसे पात्र हैं, जिनका ध्येय राष्ट्र के निर्जीवि स्तंभ में प्राण फुंकना है।

राय के राष्ट्रीय चरित्रों में एक तीव्र वेग प्रचलित होता है। इन सभी पात्रों में प्रबल-प्रवाह, प्रबल-जीवन्तता और प्रबल-वीरता है। ये बांधी के प्रबल वेग से तीव्र, लापवायि की तरह गम्भीर और बपला की तरह तेजस्वी हैं। इनमें कहीं भी दुःखता या निम्नता जैसा शान्त-चिन्तन का समावेश नहीं है। यही कारण है कि उनके नाटकों में जो तीव्रता है वह उनके राष्ट्रीय भावना प्रधान पात्रों की ही तीव्रता है। राणा प्रताप, दुर्गादास, गोविन्द सिंह, सत्यवती और चाणक्य में कहीं भी भदानी नदी का सौम्य प्रवाह नहीं है, बल्कि उसमें एक क्रांतिक वेग है, जो उर्ध्व शिखर से बढ़ती हुई तीव्र धारा में होता है। इन पात्रों की दूसरी बड़ी विशेषता यह है कि ये सभी पात्र त्याग और निर्लिप्तता से अंकुत हैं। इनमें संग्रह की अमूर्त शक्ति है परन्तु त्याग की अमूर्त उदारता भी है। इस प्रकार राय ने राष्ट्रीय पात्रों में भारतीय संस्कृति की महानता भी आत्मकता से गुंथ दी है, जिससे ये पात्र और भी आकर्षक हो गए हैं।

यद्यपि राय के कथित राष्ट्रीय पात्र ऐतिहासिक हैं फिर भी उनमें ऐतक की युगीन चेतना का रूप देखा जा सकता है। राय के नाटकों से इस सत्य का अनुमान लाया जा सकता है कि वे राष्ट्रीय स्वतन्त्रता, राष्ट्रीय एकता और राष्ट्रीय एकता के लिए कितने आकांक्षित थे।

राय के ऐतिहासिक नाटकों में राष्ट्र की राजनीतिक एकता पर अधिक बल दिया गया है और सामाजिक नाटकों में राष्ट्र की सामाजिक स्थिति का निरूपण करके ऐतक ने लोक सामाजिक सुधारों पर करारा प्रहार किया है। 'बेमनारी', 'बरबारे' नाटकों में नारी सम्बन्धी लोक समस्याओं को यथार्थ और समाज-सुधार की आवश्यकता पर बल दिया।

साहित्य सदैव अपनी समस्त विधाओं में मानव की खोज करता रहा है। काल-सापेक्षता के कारण जीवन का अर्थ भी परिवर्तित होता रहता है। अतः साहित्य में भी जीवन का काल सापेक्ष अर्थ ध्वनित होता है। रचनाकारों ने अपने अनुभवों और विचारों के आधार पर इस खोज का प्रयास किया है। राय के नाटकों में भी मूल रूप से सात्विक जीवन की खोज का प्रयास देखा जा सकता है। अपने नाटकों में पात्रों का संयोजन करते समय उन्होंने जिस सत्य-भूमि की खोज की, वह उनके आध्यात्मिक और दार्शनिक पात्रों में देखी जा सकती है। हम जानते हैं कि साम्राज्य तलवारों की नोक से स्थापित किए जाते हैं और शक्ति प्रशासन का आधार होती है। लेकिन इन सब का प्रयास जीवन के सत्य की भूमि पर लड़ा करना ही है। मानव-जीवन का एक वान्तरिक प्रवेश होता है। उसका साम्राज्य बड़ा टेढ़ा एवं दुःख है। जो साम्राज्य को जीत लेता है, वही पूर्ण मानव की परिभाषा के अन्तर्गत आता है। इस भावधारा की दृष्टि-मय में रहकर राय ने अपने नाटकों में दो तरह के पात्रों की सफल सृष्टि की— एक तो वे पात्र जो शक्ति और सचा के अन्धकार से अंकुश होकर भी अन्दर से कुक्ष्य हैं। अतिरिक्त शान्ति के लिए इनमें एक छुपटाछट है। जैसे अकबर, जहांगीर, औरंगजेब, नजसिंह, नूरजहाँ, सम्मा जी, कुवेणी, अकबर, शाहजहाँ, यक्ष्मिन्, आदि। इन पात्रों में से अधिकतर ऐतिहासिक हैं। जो बल और ऐश्वर्य से घिरे होकर भी खुरे हैं। इसका कारण टोर्क यकी इन बलवान पात्रों ने साधन प्राप्त करके भी साथ ही दिया है। इसके विपरीत ऐतक के नाटकों में ऐसे पात्रों की अतारणा भी हुई है जिनको जो इस खुरेपन को पूर्ण करते हैं, जैसे चाणक्य, पिल्लवार, लंका, रेवा, रैलन, जोशीबाई, नीतम, मानसी, गुलाम, मीर, सरयू, चिंजीव, मेहरान्जि, कासिम, किलेरता, सीता, पियारा, उत्पलवर्ण, माधव, आदि। ये सभी पात्र अपने जीवन में पूर्ण आदर्श हैं। इनमें सात्विक मान्यताओं को लेकर जीने मरने वाली जोशीबाई, महात्मा, मानसी, सरयू, मेहरान्जि और सीता जैसे पात्रों तथा मीर, नीतम, गुलाम, कासिम और किलेरता जैसी अतः अतः हैं। संसार की बड़ी से बड़ी वास्तविकता भी इन अतिरिक्त पात्रों के लिए काय्य है। खुरे कुछ ऐसे पात्र भी हैं जो जीवन का दार्शनिक अर्थ खोजते हैं। परन्तु इसकी वास्तविकता के वास्तविक रूप में हबोकर साधारण-साध्य

बना देते हैं। हसी-हसी में जीवन के सत्य को व्याख्यायित करने वाला दिलदार एक बहुत बड़ा दाशैनिक है। इसी प्रकार पियारा भी केवल हार्दिक आनन्द को ही सच्चाई मानती है। लेंटा यद्यपि हास्य पात्र नहीं है, फिर भी वह उसका एक जीवन-दर्शन है जो बिसरी हुई नूरजहां को समेटने का एक प्रयास है। राय के दाशैनिक उत्पल वर्ण, माय्य, चिरंजीव आदि पात्र इसलिए हास्य के माध्यम से जीवन की गहरी दाशैनिक व्याख्या कैसे करते हैं, उसका उत्तर यही है कि जो व्यक्ति स्वार्थ हित में लीन सदैव चिन्ताओं में डूबा रहता है, वह जीवन को समझे बिना ही दुनिया से चला जाता है। और जो जीवन का अर्थ समझ गया उसे उदास होने की आवश्यकता ही क्या है? उदाहरण रूप में एक और नूरजहां का क्लृप्तुलित आत्मचिन्तन है जो दूसरी ओर लेंटा का मुक्त आत्मदर्शन। इसी प्रकार जहां वहिल्या अपने रूप-जीवन की गरिमा का मूल्य चाहती है वहीं गौतम बड़े से बड़े मूल्य की उपेक्षा कर भूत-कल्याण की चिन्ता करता है।

राय के आदर्श, दाशैनिक और वाचस्पत्यपात्रों की समस्त बड़ी विशेषता यह है कि इनका चिन्तन अत्यन्त सहज है। भारतीय-चिन्ता-धारा के अनुसार इन सब के पास जीवन एक क्लृप्तु वस्तु है जो प्रेम, सेवा, सहयोग, परोपकार, और त्याग का साधन एवं साध्य है। भीष्म, व्यास, बाणास्य, रेवा, हाया, मानसी, गौतम, उदयशेखर, सीता — सभी पात्र महत् मूल्यों के लिए मौक्तिक मूल्यों का सहज त्याग करते हैं। ऐसक के नाटकों में ऐसे ही अनेक काल्पनिक पात्रों की सृष्टि हुई है। जैसे दिलदार, पियारा, मानसी, माय्य, उत्पल वर्ण आदि।

१ नूरजहां -- जानो विवेक लह बे-हि, तैतानो साव दिवा साँकोच हृदय धीं दूर होक। जानो साम्राज्ञी कई ही, राजत्व करक।, पृ० १०६

२ लेंटा -- ठीक बिस्वास नव ना वै बासार ना...., पृ० १०७  
-- नूरजहां: दिवेन्दु रचनावली-२।

३ बाणास्य -- वैय नोह ए रूप, ए जीवन, जीवन?, पृ० ४

४ गौतम -- (व) जिसका हाथ कै नि। तान कोरा नव नव।, पृ० ३१  
-- 'दिवेन्दु रचनावली'।

इतिहास से यह तथ्य स्पष्ट होता है कि संसार की अनेक महान घटनाएँ इसलिए घटती हैं कि कुछ लोग अत्यन्त वांछनी होते हैं। वे अपनी अभिलाषा की वाग में जलते रहते हैं, जब तक कि उनका साध्य प्राप्त नहीं हो जाता तब तक वे इसी चिन्ता में डूबे रहते हैं कि कैसे उनकी मनोकामना पूरी हो इस प्रकार के पात्रों में उन्हें और बुरे कार्यों का एक ही मापदण्ड होता है--'स्वार्थ'। अतः दूसरों की मान्यताओं, इच्छाओं, भावनाओं का इनके लिए कोई मूल्य नहीं होता। इस प्रकार के पात्रों के ऊपर इतिहास बहुत अधिक निर्भर करता है। अपने नाटकों में राय ने ऐसे अनेक पात्रों की सृष्टि की जैसे 'राणा प्रताप सिंह' में शक्ति किसी अनिश्चित दिशा में लौ जने के लिए धूमकेतु की तरह चमक कर रह जाता है। 'नूरजहाँ' नाटक की नूरजहाँ एक युग का अपनी वांछनाओं का इतिहास बनादेती है। औरंगजेब, बादशाहत्व की प्राप्ति के लिए अनेक जघन्य घटनाओं का नियामक बनता है। लेकिन 'मायावती' में बहिरा, 'दुर्गादास' में गुलनार, तथा शम्भा जी मीर में सत्यवती, शास्त्र वादि काम और विलास की उदाम इच्छाओं के मंच में पहुँकर अविनाशित दिशाओं में भटकते दीस पड़ते हैं। ये सभी पात्र अपनी सीमाओं में बँधे समाप्त हो जाते हैं। इन में ऐतिहासिक और काल्पनिक दोनों ही प्रकार के पात्र हैं। इन पात्रों में वाणी का-सा दिशाहीन प्रवाह है। बिजुली जैसी व्यर्थीन दीप्ति है। बादलों जैसी भँवर गवना और सागर के फक्कड़ों जैसी कुसुम तीव्रता है। यदि हम ध्यान से इस बात को स्वीकार करें कि गति नाटकों का एक आवश्यक धर्म है तो हमें यह भी स्वीकार करना होगा कि राय के नाटकों में इस धर्म के पात्रों की ही गति है। यद्यपि ये पात्र नाटकों के आधार नहीं, फिर भी इनसे व्युत्पन्न संघर्ष की स्थिति से ही उनमें नाटकीय और चरित्रगत का समावेश होता है।

द्विवेन्द्राठ अपने युग की समस्त सम्भावनाओं के महान् कवि माने जाते हैं। अतः यह निवृत्त स्वाभाविक है, कि उनकी भावधारा के विविध रूप में अनेक वास्तविक पात्रों की सृष्टि होती। हम उनके नाटकों में जिस व्यवस्था को पाते हैं, उसमें वास्तविकता पर विशेष मह दिया गया है। वास्तविकता के सौन्दर्य की खोजों का हमें अनुभव होता है, जब तक वास्तविकता का सौन्दर्य निर्मित



नहीं हो जाता । राय ने इसी सत्य को स्वीकार कर अपने नाटकों का सृजन किया है । पात्र-योजना में उनका प्रयास सर्व्व यह रहा है कि ऐतिहासिक पात्रों का स्वाभाविक अवतारण हो सके । परन्तु इस दायरे में बंधकर उनका कथ्य खूबरा ही रह जाता है, इसलिए उन्होंने कुछ ऐसे काल्पनिक पात्रों की अवतारणा की जिनके माध्यम से वे अपनी कौमल भावनाओं का प्रसार कर सके । कभी-कभी किसी ऐतिहासिक पात्र को ही स्वीकार करके उन्होंने उसमें अपनी भावात्मक कौमलता मरी है लेकिन ऐसा उसी स्थिति में किया जब कि उक्त पात्र के विषय में इतिहास मौन हो । जैसे शहरियार<sup>१</sup>, मेहरउन्निशा<sup>२</sup>, हेलन, शेरशा, सावित्री, बम्मा के विषय में इतिहास कुछ नहीं कहता । इसके साथ ही काव्य-अनुमति से अनुप्राणित काल्पनिक चरित्रों में छाया, कुवेणी, रजिया, मानसी, लला, पियारा, ईरा, आदि आकर्षक पात्र हैं । इनके विषय में अधिक न कहकर इतना पर्याप्त होता कि ये भावनाओं के सागर पर तिरती हुई वृक्षित तरियाँ की तरह किनारे के सत्य से दूर कल्पना के लोक में विचरण करने वाले हैं । अतः इनका एक-एक वाक्य इस संसार की व्यर्थहीन अर्थता को फुटलाकर मानसिक शान्ति प्रदान करता है ।

राय के नाटकों में जो एक अच्छी-बुरी घटनाओं का कलात्मक संक्षेप है । इन सभी घटनाओं के नियामक अच्छे एवं बुरे पात्र हैं । उनके नाटकों में अच्छे पात्रों के प्रति तो हृदय में एक अद्वैत भावना का उदय होता है साथ ही बुरे पात्र के प्रति भी न जाने क्यों बहुत बुरा (सीधे) भाव उत्पन्न नहीं होता । राय के बकहर, जहाँगीर, औरंगजेब, महावतशा, नूरजहाँ, गुलनार, सम्मा जी जैसे पात्रों के प्रति भी मन में एक प्रकार का आकर्षण होता है । इसका क्या कारण है कि जो पात्र दुःखद घटना के कारण हैं, उसके प्रति भी विपरीत भाव ही मन में आते हैं ? इस प्रश्न के सम्बन्ध में द्विकेंद्र के पात्रों का अध्ययन करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते

१ दुष्टकव्य : नूरजहाँ

२ " : "राणा प्रताप सिंह"

३ चन्द्रमौलि : "नूरजहाँ महमूद" ?

है कि उनके नाटकों में एक बांधी जाती है और उस बांधी में उनके पात्र अपनी अवतन भावनाओं के हाथों घृणा, पीड़ा, प्रेम, विलिखन, के तीव्र प्रवाह में बहते हुए दीख पड़ते हैं। धार में बहता हुआ कोई-कोई पात्र कभी किनारे के लिए बाँहें फैलाता है और चीखता चिल्लाता। आत्मविलेखण करता है। परन्तु वह कुछ नहीं कर पाता और किसी अज्ञात महाशक्ति के हाथों अशक्त पात्र सब कुछ लौकर चला जाता है। वह पात्र नियति के हाथों में पड़कर अच्छा या बुरा बन जाता है। नूरजहाँ जिन स्थितियों से बचना चाहती है, उन्हीं में पड़ जाती है<sup>१</sup>। औरंगजेब जो नहीं करना चाहता वही उसके हाथों से हो जाता है। मेहर-निसा जो चाहती है वह कभी नहीं कर पाती है और अन्त में शक्तिसिंह के प्रति प्रेम की एक मीन भावना को लेकर वह मर जाती है<sup>२</sup>। समाज में अर्थ-रहित कार्य करने वाले व्यक्ति को हमेशा बुरा मान लेना उचित नहीं होता, क्योंकि घटनाओं के संघटन में व्यक्ति ही प्रधान नहीं होता, बल्कि परिस्थितियाँ भी महत्वपूर्ण होती हैं। अपने पात्रों को विशिष्ट-कवि शक्तिशाली परिस्थितियों के हाथों में डालकर राय ने मार्मिक और संयोग को बहुत अधिक महत्व दिया है।

पात्र-योजना का राय का अपना ही ढंग है वे ऐसे पात्रों को अनीसी घटनाओं में डालकर व्यास्थायित करते हैं जिनको प्रेक्षक हृदय धाम देसता रह जाता है। चरित्र के धौड़े से डीलमन से सारे नाटक का कथानक हवर उभर हो सकता है। "दुर्गादास" में कासिम के मरीशे पर युवराज अजित सिंह को झोड़ना। तथा "गंगा-दापोर" नाटक में राजा का राजा के यहाँ जाना। तथा "नूरजहाँ" में गुजरात के नवाब (औरंगजेब के ससुर) का वारा के लिए औरंगजेब से युद्ध करना बांधि घटनाएँ ऐसी हैं, जिनके बीच से कुछ अनीसे चरित्र उभर कर सामने आते हैं।

१ दृष्टव्य : नूरजहाँ

२ " : शाहजहाँ

३ " : राजा प्रताप सिंह

मानवीय मूल्यों की रक्षा के लिए मानवीय सम्बन्धों को तुच्छ सिद्ध करके राय ने अपने चरित्रों में अपरिमित आकर्षण भर दिया। जैसे गान्धारी, शकुन्ता और मोहम्मद शाहजहाँ आदि चरित्रों के प्रति हमारा मन उदारता से भर जाता है।

भावार्थक परिवर्तन का घटत्व भी राय के पात्रों में देखा जाता है। घोर अपराधों और कुविचारों में जीने के वाले पात्र यही मद्द्दलाली की सम्भावना रखती है। उनके नाटकों में जब कोई पात्र अपराध की चरम स्थिति में पहुँच जाता है तो किसी प्रभावशाली घटना के कारण वह अपने अन्दर एक परिवर्तन का आग्रह अनुभव करता है। ऐसा करने में स्वामाविकता आदोष आने की आशंका रहती है। परन्तु राय की चरित्र-संयोजन शक्ति के कारण नाटकों में ऐसा परिवर्तन किसी स्वामाविक स्थिति पर ही आधारित होता है। जहाँ चैतक को भी यह लगने लगता है कि बहुत हो गया अब एक परिवर्तन की आवश्यकता है<sup>१</sup>। गान्धारी में उपेन्द्र का परिवर्तन तथा परमार में महिमार्जन का परिवर्तन इसी प्रकार की आवश्यकता का स्वामाविक परिणाम है। इस प्रकार का परिवर्तन भावनाओं, विचारों और परिस्थितियों के कारण बड़े उचित असर पर होता है जो राय के नाटकों की स्वामाविक नहीं होने देता।

चरित्र-प्रस्तुति के लिए द्विवेन्द्र ने कभी-कभी दो विमुख पात्रों को एक साथ प्रस्तुत किया है जैसे गान्धारी में कभी-कभी-दो-वि उपेन्द्र और द्वेन्द्र। बरैन्द्र एवं किश्वर तथा केदार एवं सहानन्द। दुर्गादास में दुर्गादास और औरंगजेब, अजीत सिंह और कासिम आदि। दो विरोधी भावधारा के पात्रों के एक साथ रहने के कारण प्रेक्षक को दोनों के विषय में अपनी स्पष्ट धारणाएँ बनाने का अवसर मिलता है। साथ ही 'अलगाव' के कारण उच्च पात्रों का सुन्दर विकास भी होता है।

‘प्रसाद’ और राय के नाटकों में पात्रों की दृष्टि से अतुल्य समता है। इसका कारण यह है कि दोनों लेखकों का युग-परिवेश लगभग समान कही जा सकता है। सांस्कृतिक, सामाजिक और राजनीतिक पुनरुत्थान के काल में दोनों लेखकों के विचार-दर्शन का निर्माण हुआ। लेकिन फिर भी दोनों की दृष्टियाँ में अन्तर है। ‘प्रसाद’ ने भारतीय इतिहास के उत्थान-काल को स्वीकार करके यहाँ की संस्कृति की उच्च भूमि का निरूपण किया। राय ने भारतीय संस्कृति के पतन-काल को लेकर भारतीय संस्कृति में आई विकृतियों की ओर संकेत किया। ये दो रास्ते भिन्न होते हुए भी उद्देश्य में एक ही हैं। इन्हीं भिन्न दृष्टिकोणों के कारण दोनों लेखकों की पात्र-योजना में भी थोड़ा अन्तराल आ गया है।

राय और प्रसाद दोनों के नाटकों में दार्शनिक, राष्ट्रीय वाध्यात्मिक अभिलाषों, पात्रों की सृष्टि हुई है। दोनों लेखकों की पात्र-योजना में ‘प्रसाद’ का दृष्टिकोण कुछ अधिक भावुक एवं चिन्तन प्रधान है। अतः उनके पात्र कुछ अधिक स्थिर एवं भावुक हो जाते हैं। उनके पात्रों में आन्तरिक संघर्ष के प्रति अधिक चेतना है। अतः वास्तविक पदार्थता के प्रति वे कुछ उदासीन से दीख पड़ते हैं जब कि राय की दृष्टि वास्तविक संघर्ष के साथ आन्तरिक संघर्ष का सामंजस्य करके चलती है। अतः उनके पात्र घटनाओं के परिणामों में बनते-बिगड़ते हैं। उनकी सक्रियता तीव्र से तीव्रतर होती जाती है। संघर्ष - रत पात्रों का चिन्तन एकात्मिक या दार्शनिक न होकर पदार्थवादी है। अतः राय के पात्र कुछ स्थूल हो गए हैं।

राय पात्रों के प्रस्तुतीकरण में प्रायः विभिन्न प्रवृत्ति के दो पात्रों को एक साथ प्रस्तुत करते हैं। जो बुराई के साथ लड़ा और दुर्भाव के साथ गुलजार<sup>२</sup>। इस प्रकार की पद्धति पात्र योजना की बड़ी सीढ़ी और सपाट है क्योंकि अच्छे या बुरे पात्रों को प्रस्तुत करने का यह एक सरल ढंग है। ‘प्रसाद’ के नाटकों में भी इस प्रकार के योजना है, लेकिन उन्होंने इस योजना के अन्तर्धान से

१ दृष्टव्य : मुरली

२ ७७ : नाट्य

स्वीकार नहीं किया। उनके अनुसार बुरे पात्र को प्रस्तुत किए बिना भी अच्छे पात्र की प्रस्तुती की जा सकती है जैसे कान्हेलिया, अलका, देवसेना आदि।

नाटकों में ऐतिहासिक कालों की भिन्नता के कारण राय और 'प्रसाद' की पात्र-योजना में एक यह भी अन्तर आया है कि राय के पात्रों में जीवन-शक्ति की पर्याप्तता है, लेकिन जीवन-दृष्टि का अभाव है। उनके नाटकों के महान् ऐतिहासिक पात्र भी अपनी संकुचित दृष्टि के कारण प्रायः अक्षफल ही रह जाते हैं। उनका राणा प्रताप, दुर्गादास, शाहजहाँ, राणा अमर सिंह, नूरजहाँ औरंगजेब आदि पात्र अक्षफ ही कहे जायेंगे। इसका कारण यह है कि मुगल काल तक भारतीय संस्कृति में यशेष्ट परिवर्तन हो गए थे। इन परिवर्तनों के कारण अनेक इतिहास पुरुष भी संकुचित दृष्टि से जीते थे। अतः उनकी अक्षफलता स्वाभाविक थी। 'प्रसाद' ने भारत के स्वर्ण काल को अपने नाटकों का आधार बनाया है। अतः स्वाभाविक रूप से उनके पास ऐसे पात्र हैं जो पूरी तरह भारतीय संस्कृति की सक्रियता के प्रतीक हैं। उनमें संस्कृति के उत्तम तत्वों का अस्तित्व है। उनकी सफलता और अक्षफलता के बीच सन्तुलन है। बाह्य जाकुम्भार्ण के समय इन पात्रों में जो प्रतिबद्धता होती जाती है, वह भारतीय संस्कृति का सक्रिय पक्ष ही है। 'प्रसाद' के पात्रों में भौतिक अक्षफलता बहुत कम है। उनका चन्द्रगुप्त, चाणक्य, स्कन्दगुप्त, अजात, जनमेजय, विशास, देवसेना, मालविका, अलका आदि पात्र प्रसादीय दृष्टि से सफल कहे जायेंगे।

कोई पात्र किस दृष्टि से सफल और अक्षफल कहा जा सकता है, इस दृष्टि से 'प्रसाद' और राय के पात्रों का अध्ययन भी महत्वपूर्ण तथ्य है। 'प्रसाद' के नाटकों के अनेक पात्र भौतिक दृष्टि से अक्षफल ही कहे जायेंगे, जो चाणक्य, स्कन्दगुप्त, मालविका, दुर्गादास आदि। लेकिन 'प्रसाद' के अनुसार सफलता प्राप्य में नहीं प्राप्य के लिए अन्तर्गम से संलग्न रहने में है। इसीलिए उनकी देवसेना प्राप्य के क्षीयन में भी पूर्ण सफल है। इस सम्बन्ध में रम्य की दृष्टि

|            |           |
|------------|-----------|
| १ दृष्टव्य | : स्व-गुण |
| २ " "      | : स्व-गुण |
| ३ " "      | : स्व-गुण |

मिन्न है। वान्तरिक संघर्ष की स्थिति उनके पात्रों में 'प्रसाद' की तरह ही है। पान्दु इस वान्तरिकता का बाह्य सन्दर्भों में बहुत गहरा सम्बन्ध है। राय के पात्रों की सफलता और असफलता बहुत कुछ बाह्य घटनाओं पर निर्भर करती है।

इस प्रकार कुछ विभिन्नताओं के होते हुए भी यह असांदिग्ध रूप से कहा जा सकता है कि 'प्रसाद' और राय अपने उद्देश्यों की समानता के कारण पात्र-योजना में भी समान हैं। उनके अनेक पात्र एक-दूसरे से मिलते हैं<sup>१</sup>। इसका अर्थ यह नहीं कि 'प्रसाद' ने राय को सामने रखकर पात्रों की सृष्टि की, बल्कि दोनों की वैचारिक समानता के कारण यह समानता बनायास ही आ गई है।

-०-

-----  
 १ दृष्टव्य : 'प्रसाद' का चन्द्रगुप्त तथा राय का चन्द्रगुप्त 'प्रसाद' का सिंहरण और राय का नौविन्द सिंह। 'प्रसाद' की कैसरीना और राय की भानसी।



परिच्छेद    • ७ •

रस  
•••••

- रस
- 'प्रसाद' के नाटकों में रस
- राय के नाटकों में रस
- निष्कर्ष

‘नाटक व के औचित्यपूर्ण संयोजन से ही आनन्द की प्राप्ति हो सकती है ।’

## परिच्छेद -- ७

रस  
ॐ

नाट्य-उद्देश्य को लेकर पूर्व तथा पश्चिम के विद्वानों में पर्याप्त भेद है । पाश्चात्य विद्वानों ने नाटक के रस तत्त्व को स्वीकार नहीं किया । फिर भी उन्होंने काव्य प्रयोजन (नाट्य-उद्देश्य) को दो रूपों में वर्गीकार किया है-- (१) शिक्षा, (२) आनन्द । काव्य के उपर्युक्त दो प्रयोजन मूल में एक ही हैं । ज्ञान का उद्देश्य भी आनन्द में निहित है । वरसू ने इसे अकरणजन्य आनन्द कहा है<sup>१</sup> । नाटक में इसकी स्थिति को स्वीकार कर लेने के पश्चात् इस साधन का प्रश्न शेष रह जाता है । इस विषय में पाश्चात्य विद्वानों ने नाटक की अभावान्विति को महत्व दिया है । नाटक के औचित्य-पूर्ण संयोजन से ही आनन्द की प्राप्ति हो सकती है । इस तथ्य को स्वीकार करना होगा, क्योंकि नाटक के सभी तत्वों में उचित सार्मजस्य के अभाव में उसका सम्पूर्ण अभाव समाप्त हो जायगा ।

नाटक के प्रयोजन को रस और आनन्द के रूप में मान लेने पर कोई भेद नहीं रह जाता, क्योंकि नाटक की अभावान्वितता रस के वास्वाय के रूप में होती है, जो आनन्दकारी होती है । अतः भारतीय और पाश्चात्य मत काव्य(नाट्य) प्रयोजन के विषय में अभिन्न हैं ।

१ डा० नगेन्द्र : 'वरसू का काव्यशास्त्र', प्रयाग, १९६६, पृ० ३५

२ वरसू : 'काव्यशास्त्र : अनुवाद' -- डा० नगेन्द्र, प्रयाग, १९६६, पृ० १०

३ डा० नगेन्द्र : 'वरसू का काव्यशास्त्र', प्रयाग, १९६६, पृ० ३८ ।

रस को मानस व्यापार मानते हुए भरत ने सिद्ध किया है कि नाट्य दृश्य काव्य होने के कारण अधिक आस्वाद्य (आनन्ददायक) होता है । वास्तविक जीवन में सुख-दुःख अलग-अलग दो विपरीत स्थितियाँ हैं । परन्तु नाटक में मन जब इस मौक्तिक अनुभूति से परे कवि-निबद्ध संवेदना को अनुभूत करता है तो उसे आत्मिक आनन्द की प्राप्ति होती है, इसके लिए वह नट से स्कात्म हो जाता है । इसी के साथ यह भी यथार्थ है कि नट भी 'स्व-भाव' को छोड़कर 'पर-भाव' को ग्रहण करता है, वह अभिव्यक्ति के स्तर पर आता है । और इस प्रकार सहृदय का मन काव्य और नट में स्काकार हो जाता है । इस प्रकार रस की उत्पत्ति में कवि, नट और उनका नाट्य व्यापार साधन हैं । निष्कर्षरूप में कहा जा सकता है कि रसानुभूति (निष्पत्ति) के लिए सामाजिक का नट, और नट का कवि से तादात्म्य होना आवश्यक है । मानस-रस की तुलना भरत ने लौकिक रस से की है । अनेक प्रकार के स्वादिष्ट व्यंजनों से अन्न का मौक्ता व्यक्ति रसों का आस्वादन करता है । उसी प्रकार विभावों, अनुभावों और संचारी भावों के कारण सामाजिक को नाट्य-रस का आस्वादन होता है । यह परम आनन्द स्वरूप होता है । चूंकि काव्य-रस में लौकिकता का तत्त्व नहीं होता, अतः यह प्रत्येक स्थिति में आत्मा की मुक्त अवस्था में आस्वाद्य होता है । इसलिए सुखात्मक ही कहा जायगा ।

स्थायी भावों को रसों का आधार माना जाता है । अतः स्थायी भावों की संस्था के आधार पर ही रसों की संस्था का निर्धारण भी समीचीन होगा । विद्वानों में स्थायी भावों की संस्था के विषय में मतभेद हैं । भरत ने चार मूल भावों के आधार पर चार मुख्य रस माने हैं— शृंगार, वीर, रौद्र, और भीमत्स । इन्हीं मुख्य रसों से चार गौण रसों की उत्पत्ति होती है जो क्रमशः इस प्रकार हैं— हास्य, वद्भुत, करुण, भयानक । 'भरत' के अतिपादित

रसों से रसों की इसउत्पत्ति का विरोध बड़े सबल तर्कों के आधार पर किया गया गया और उपरोक्त सभी रसों की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार कर ली गई । शान्त रस को भी विद्वानों ने नवा उस स्वीकार किया है<sup>१</sup> । निवृत्तिमुक्त होने के कारण उसका सम्बन्ध कार्य-व्यापार, या संघर्ष आदि से नहीं है, इसलिये नाटक में इस रस की कुछ विद्वानों ने स्वीकृति नहीं दी । इस परम्परा में मट्ट लोल्लट, धनन्जय, मम्मट, आदि आचार्य हैं । परन्तु मानव के चार पुरुषार्थों-- अर्थ, काम, मोक्ष, धर्म में मोक्ष मुख्य है । अतः इस पुरुषार्थ के साधक शम भाव को प्रणीतकरने वाले 'शान्त रस' को नकारा नहीं जा सकता । यही शम स्थायी भाव कवि और पात्र की व्यापारिकता से वास्वायता प्राप्त करके रसत्व की स्थिति को प्राप्त करता है । अतः अभिनव गुप्त, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, शारदातनय तथा विश्वनाथ आदि ने भी शान्तरस की स्वतन्त्र सत्ता को स्वीकार किया है<sup>२</sup> ।

रस क्या है ? इस प्रश्न के पश्चात् इस सन्दर्भ में यह तथ्य शेष रह जाता है कि रस की स्थिति कवि में होती है या नट में अथवा प्रेक्षक में रस की वास्वायता का मोक्षता कौन होता है । इस विषय में भरत का स्पष्ट मत है कि नाट्य रस का वास्वादन प्रेक्षक करता है । भरत के विचारानुसार अन्य कोई रस का वास्वादन नहीं करता । इस सम्बन्ध में भरत के परवर्ती आचार्यों ने अपने-अपने स्वतन्त्र मत स्थापित किए हैं । 'अभिनवगुप्त' ने पात्र को एक साधन माना है, अतः उससे रस की वास्वायता का कोई सम्बन्ध नहीं, इस मत के प्रतिपादन में उन्होंने साधन और साध्य की धारणा को व्यक्त करते हुए

१ द्रष्टव्य -- 'दशरूपक', काव्यप्रकाश ।

२ स्तावन्त स्व रसा इत्युक्तं पूर्वं तैनानन्त्येऽपि पार्श्वे प्रसिद्ध्या, स्तावतां प्रयोज्यत्वं यद् मट्टलोल्लटैः निरूपितं तद्वलेऽप्यपराभूत्येत्यलम् ।

-- अभिनव भारती, भाग १, पृ० २६८

३ वास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षादीश्चाधिगच्छन्ति ।

-- नाट्य-शास्त्र, भाग १, (गा०जी०सी०), पृ० २८८ ।

कहा है कि साधनों का महत्व साध्य की प्राप्ति में कम नहीं है, फिर भी साधन-साध्य की श्रेणी प्राप्त नहीं कर सकते। जैसे पात्र में मध के आस्वादन की क्षमता नहीं होती, वह तो केवल मध में ही होती है। पात्र तो मध्यम के मधपान का माध्यम मात्र है। इसी प्रकार नट पात्र है और प्रेक्षक उस नट की प्रस्तुति का रसास्वादक है। लेकिन मट्ट लोल्लट ने मरत के सूत्र का आधार लेकर अपने मत को स्पष्ट करते हुए अनुकार्य (राम आदि) और अनुकर्ता (नट) में भी रस का आस्वादन स्वीकार किया है। आगे चलकर घनन्जय ने भी मट्टलोल्लट की धारणा का समर्थन करते हुए नट की रस-आस्वाधता में विश्वास व्यक्त किया है। इस योग्यता के अभाव में कोई भी रसदीन अनुकर्ता किसी पात्र की प्रस्तुति को सफल नहीं बना सकता, क्योंकि बिना सहृदयता के सफल अभिनय नहीं हो सकता। अनेक मतों के मध्य भी एक बिन्दु पर सब की पूर्ण सहमति है कि प्रेक्षक रसास्वादक होता है। अतः नाटकों में रस-दृष्टि की सफलता और असफलता इस बात पर निर्भर करती है कि सूक्ष्म प्रेक्षक के स्थाई भावों को कहां तक छु सका है।

### ‘प्रसाद’ के नाटकों में रस

‘प्रसाद’ ने नाटक की आत्मा के रूप में रस को स्वीकार किया है। रसवाद की पूर्णता की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा, ‘रसदा में वासनात्मक तथा स्थित मनोवृत्तियां, जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनन्दमय बना दी जाती हैं, इसलिए वह वासना का संशोधन करके उनका साधारणीकरण करता है।..... सब प्रकार के भाव एक-दूसरे के पूरक बन कर, चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनाकर, रस की सृष्टि करते हैं।’ ‘प्रसाद’ ने रस को आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति माना है, जहां सारे विकल्प स्कनिष्ठ होकर केवल आस्वाद्य भाव रह जाते हैं, उनकी स्थूलता समाप्त हो जाती है। अतः उन्होंने रसको अनुभूत सत्य माना है। यह रस कुतुहल शान्ति के लिए चिरवानन्द

के अनुभावन के लिए माना जाता है । 'प्रसाद' ने भी स्पष्टतः इस बात की ओर-  
संकेत किया है -- 'आनन्द के अनुयायियों ने धार्मिक बुद्धिवादियों से अलग सर्व-  
साधारण में आनन्द का प्रचार स्विन्न करने के लिए नाट्य रसों की उद्भावना  
की थी । हाँ, भारत में नाट्य-प्रयोग केवल कुतूहल शान्ति के लिए ही नहीं  
था ।'

'प्रसाद' के नाटकों में जिस रसात्मकता का बोध होता है,  
वह उनकी काव्यात्मक दार्शनिकता और सौन्दर्य-दृष्टि का ही परिणाम है ।  
जीवन के विविध रंगों का सुझावलोक्त 'प्रसाद' ने किया था । सुख-दुःख के  
वर्तक उतार-चढ़ाव उन्होंने देते थे । इन सन्दर्भों के बीच चिन्तन के माध्यम से  
उन्होंने जीवन की सत्यता लोजने का प्रयास किया था । इसलिए जीवन-सत्य  
की लोज में संलग्न उनका भावुक मन रहस्यवादी हो गया था । उन्होंने कहा  
कि जीवन का उद्देश्य है समरसता की प्राप्ति करना । यह समरसता विकल्पहीन  
स्थिति है । जब मानव-मन संकल्पात्मक अनुभूति में लीन हो जाता है तो उसे  
सच्चे और अखण्ड आनन्द की प्राप्ति होती है । अनुभूति की यही अलौकिकता  
रस का ब्रह्मत्व है । इसी को ब्रह्मानन्द या ब्रह्म सहोदर कहा गया है । निष्कर्ष  
रूप में कहा जा सकता है कि 'प्रसाद' ने रस को अनुभूति की विकल्पहीन स्थिति  
के रूप में स्वीकार किया है ।

जिस प्रकार वात्मा की स्थिति के ब बिना शरीर की  
चेतनता और विशालता का कोई वय नहीं होता, उसी प्रकार नाट्य-आत्मा  
(रस) के बिना नाट्य शरीर (वस्तु एवं चरित्र) का कोई मूल्य नहीं हो सकता ।  
'प्रसाद' इसी मूल धारणा के पीबक हैं । मार्गों के वात्स्य चेतन्य में विव्रान्त हो  
जाने की ही है शास्त्राचार मानते हैं । वास्तव में 'प्रसाद' के अनुसार नाट्य में

१ अयत्तर प्रसाद : 'काव्य और कला तथा अन्य विबन्ध', प्रयाग, १९६६, पृ० ७०

२

११

११

११

११ पृ० ८०



वस्तु, चरित्र, भाव, संवाद आदि के सामंजस्य से उत्पन्न आनन्दमयी आस्वाद्यता को ही रस कहते हैं। उपरोक्त सभी तत्वों का उद्देश्य कैन्द्रीत होकर रस कहलाता है। 'प्रसाद' ने अनेक धर्मों, दर्शनों और चिन्तकों का अध्ययन किया था। इस अध्ययन का एकात्म प्रभाव 'प्रसाद' पर यही पड़ा कि जीवन की समस्तता और समग्रता का तात्पर्य सुखित (आनन्द) पा लेना। जीवन की समस्त क्रियाओं का समाहार अनन्त में ही होता है। दर्शन को इस शुष्क व्याख्या को काव्य की भूमि पर रसात्मक कहा जा सकता है। जब हम रस की दृष्टि से प्रसाद के नाट्य-साहित्य का अवलोकन करते हैं तो पाते हैं कि उनके अनुसार वीर, करुण, शृंगार, वीमत्स आदि समस्त रसों का उद्देश्य शान्त रस की प्राप्ति है। अतः उनके नाटकों के केन्द्र में इसी एक रस के अस्तित्व को अनुभव किया जा सकता है। इसीलिए 'प्रसाद' के समस्त नाटकों में समस्त क्रियाओं का आदि और अन्त उन आध्यात्मिक शक्तियों में है जो समस्त अस्तित्व की घुरी में रूप में स्थित है। जैसे 'राज्यश्री' में दिवाकर मित्र, 'अज्ञातशत्रु' में बुद्ध, 'चन्द्रगुप्त' में वाण्डायन, 'विशास' में प्रेमानन्द।

बुद्ध विद्वानों ने 'प्रसाद' के नाटकों के आचार पर यह कहा है कि उनका रस निर्णय अस्पष्ट है। उनके नाटकों में अनेक रसों का क्रमिक समाहार मिलता है। किसी स्वरस का सकेत मर रहता है, तो कभी स्वरस का पीनत्व नहीं हो पाता कि दूसरा आ जाता है। इस प्रकार की असन्तुष्टि के आचार पर यह कहा जाना कि 'प्रसाद' के नाटकों में किसी एक सुनिश्चित रस की स्थिति नहीं है, उपलब्ध ही है, उनपर यह आरोप इसलिए लगाया गया कि उनके नाटकों में मुख्य रस की पूर्णता के लिए अनेक रसों का आगमन हो गया है। उनकी दार्शनिक चिन्ता यही है कि जीवन दुःखों का केन्द्र है, दर्द और पीड़ा, विरह और अलसता इन सब के से पीड़ित मानव-हृदय समस्त क्रिया-व्यापारों में अकृता, अशुद्ध अन्त में नियतिवाद में ही समाहित पाता है। इसी को हम स्थिति कहते हैं। जिस प्रकार समस्त कार्य-व्यापार हम स्थिति में समाहित हो जाते हैं, अतः 'प्रसाद' के नाटकों

में शान्त रस ही जंगी रस है । उनके नाटकों में जैक रसों का आगमन इसी एक जंगी रस (शान्त) का उद्देश्य साधन है । उन्होंने रस की अन्तिम सन्धि को मुख्य माना है । अर्थात् बीच में आए रसों को संचारी भावों के रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए । 'राज्यश्री' के अन्तिम दृश्य में सुसच्चांग की यह उक्ति 'दस्युराज । मैं रुपये लेकर नहीं आया हूँ । मेरे पास थोड़ा-सा धर्म है और कुछ शान्ति-- तुम चाहते हो लेना ?' मैंने यही एक दिन तुम से कहा था, वही आज भी कहता हूँ इसी स्थान पर इस नाटक का 'शान्त रस' पूर्णता को प्राप्त हो जाता है । इसी प्रकार 'विशास' में प्रेमानन्द का प्रार्थना करो तुम्हें शान्ति मिलेगी, 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना का 'सब ज्ञानिक तुम्हें का अन्त है । जिसमें तुम्हें का अन्त न हो इसलिए सुख करना ही न चाहिए । मेरे इस जीवन के देवता ! और उस जीवन के प्राप्ति । जन्मा ।' कथन इस बात के प्रमाण हैं कि 'प्रसाद' के सभी रंग एक रंग में मिलीन हो जाते हैं । वह और वह एक रंग है परम शान्ति ।

'प्रसाद' के नाटकों में शृंगार-रस का जो परिपाक हुआ है, उससे उनकी प्रेमानुभूति की सूक्ष्मता का पता चलता है । जीवन में अनुराग तत्त्व एक कोमल भाव-धारा है । उस धारा को उधाम और शान्त दोनों रूपों में देखा जा सकता है । परन्तु 'प्रसाद' ने प्रेम के क्षेत्र में धैर्य काही महत्व दिया है । उनके नाटकों में शृंगार के संयोग और वियोग दोनों पक्ष मिले हैं । 'प्रसाद' के नाटकों में अनुराग-तत्त्व का बहुपक्ष प्रसार है । जीवन-पथ के जैक मोड़ों पर जाने - बनबाने लोगों से परिचय होता है । सान्निध्य के कारण अथवा अन्य किसी कारण से उस परिचय का रंग गहरा होता जाता है । और यही रंग रतिभाव के रूप में विकसित होता है । 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना और स्कन्द, विजय और स्कन्द का परिचय । 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य और सुवासिनी तथा चन्द्रगुप्त

और कानलिया, चन्द्रगुप्त और मालविका का परिचय । 'विशाल' में चन्द्रलैला तथा विशाल का परिचय कुछ ऐसे ही तथ्य हैं जो अवसर पाकर शृंगार रस का स्रोत बन जाते हैं । यद्यपि 'प्रसाद' के नाटक शुद्ध रूप से शृंगार-प्रधान नहीं कहे जा सकते, फिर भी उनमें रति नाव<sup>की</sup> गहरी टीस पाई जाती है। शृंगार रस के संयोग और वियोग दोनों पक्षों का सुवित संयोजन उनके नाटकों में हुआ है । शृंगार के संयोग का परिपाक स्पष्ट रूप से 'विशाल' के प्रथम अंक व प्रथम दृश्य में हुआ है । प्रथम मिलन में ही विशाल और चन्द्रलैला का स्नेह । विशाल के हृदय में चन्द्रलैला के प्रति अनोखे भाव का उदय होता है--  
 हैरावती -- मेरा नाम हैरावती है और इस मेरी झोटी बहन का नाम चन्द्रलैला है ।

विशाल -- सब तो घने घन बीच कुछ अवकाश में यह चन्द्रलैला सी ।  
 मलिन पट में मनोहर है निकल पर हैम-रैला-सी ॥

'चन्द्रगुप्त' में कानलिया के हृदय में व्युत्पन्न चन्द्रगुप्त के प्रति अनुराग भाव अनेक विमर्शों अनुमर्शों और संवर्तिका के द्वारा परिपुष्ट होकर शृंगार के संयोग का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करता है, उन दोनों का विवाह हो जाता है । 'प्रसाद' का शृंगार रस भोग-विलास और धैर्यहीनता की यस्तु न होकर त्याग, वल्लिदान और सम्मान की पराकाष्ठा है । यद्यपि उनके नाटकों में शृंगार के संयोग पक्ष का उदात्त रूप सुरमा और विकटघोष रावत और चासिनी, छैन्द और मागन्धी के रूप में भी मिलता है । परन्तु इस शृंगार की हीनता इसी बात में निहित है कि नाटकों की मुख्य घटना से इसका कोई सम्बन्ध नहीं । 'प्रसाद' में शृंगार के वियोग पक्ष को जिस मार्मिकता और शहीनता से व्यक्त किया है, उससे उनके नाटकों में एक

- 
- १ 'अन्यनी'
  - २ 'चन्द्रगुप्त'
  - ३ 'कानलिया'

अनोखा आकर्षण व्याप्त हो गया है। रति-भाव का उदय कराकर वे कुछ ऐसी परिस्थितियों का संकल्प करते हैं कि उस भाव का विकास भी नहीं हो पाता और वह विलुप्त भी नहीं होता। जैसे स्कन्द और देवसेना का रतिभाव एक-दूसरे के विरुद्ध बनकर रह जाता है। इसी प्रकार वियोग भाव बाणव्य और सुवासिनी तथा बुद्ध और मागन्धी की कथा में भी है। अनेक घटनाओं और परिस्थितियों के कारण रतिभाव का परिपाक तो होता है, अस्तु मिलन नहीं हो पाता। अतः वह भाव हृदय की गहरी वेदना बनकर रह जाता है। यद्यपि शृंगार रस का परिपाक 'प्रसाद' के नाटकों में गौण ही है, उसका विलय वीर या विशेष कर शम(शान्त) भाव में हो जाता है। प्रेम की त्याग भूमि पर लड़े 'प्रसाद' के पात्र बड़े-से-बड़े त्याग के लिए तत्पर दिखाई देते हैं। उनका शृंगार रस पात्रों के उदात्तीकरण का सघन है। डा० सण्डेलवाल का यह कथन 'प्रसाद' साहित्य के अनेक पात्र रति से ही परिचालित हैं। रति उनके जीवन की मूल शक्ति है व प्रेरणा स्रोत है।<sup>१</sup> इस तथ्य की पुष्टि करता है कि 'प्रसाद' के नाटकों का रतिभाव उनकी सक्रियता और विकास का आधार है। राज्यश्री गृहवर्मा से बेहद प्यार करती है तभी तो उसके जीवन का इतना उत्कर्ष हो पाया। स्कन्द, देवसेना और विजय से स्नेह रखता है तभी तो वह बड़े-से-बड़े प्राप्य को सहज ही त्याग देता है। विशाल, चन्द्रलाला के सौहावस इतना सक्रिय है तथा चन्द्रगुप्त रतिभाव से जीतप्रोत होकर ही विजय की तलवार लेकर समस्त उत्तरी भारत पर हा जाता है। कहने का तात्पर्य यह है कि 'प्रसाद' के नाटकों का रतिभाव उनके नाटकों की सक्रियता का सबल आधार है।

'प्रसाद' के नाटकों की कथा के आधार इतिहास के वह अंश हैं जिनमें धीरता, संघर्ष, उत्साह, और कर्मवीरता का सत्य निहित है। 'प्रसाद'

१ स्कन्द पुराण

२ डा० सण्डेलवाल का कथन : 'कर्मवीर प्रसाद' बस्तु और कला, दिल्ली, ६८, पृ० ६१

३ राज्यश्री

के चन्द्रगुप्त, स्कन्द, अजात, चाणक्य, देवसेना, अलका आदि सभी पात्र अपने जीवन के प्राप्य के लिए कठोर परिस्थितियों से युक्त हैं। अतः स्वाभाविक रूप से इन नाटकों का प्राण उत्साह स्थायी भाव है। डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने इसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए कहा ' (प्रसाद के) प्रायः सभी नाटकों में प्रधानता वीर रस की ही है। अपने कौपांग से युक्त यह वीर रस समय-समय पर अन्य रसों से भी पुष्ट होता गया है।' डा० शिवनाथ सिंह ने भी इस मत को पुष्टि करते हुए कहने-हैं विचार व्यक्त किया है। जयशंकर 'प्रसाद' के प्रायः सभी नाटक वीर रस प्रधान हैं, यद्यपि उनमें झुंजार की धारा भी प्रवाहित होती है। करुणा का पुट भी उनके नाटकों में मिलता है। हास्य का आभास भी कुछ नाटकों में उन्होंने दिया है। वास्तव में 'प्रसाद' के नाटकों का समष्टि-प्रभाव वीर रस का ही होता है। सम्पूर्ण नाटक को हृदयंगम करके जो एक प्रभाव शेष रहता है उससे एक उदम्य उत्साह की अनुप्राप्ति होती है। यह उत्साह, सांस्कृतिक स्थापना, राष्ट्र-श्रुता, मानवीयता, प्रेम आदि के प्रति होता है। अजातशत्रु में बहुमुखी संघर्ष की अवतारणा की गयी है। अपने-अपने उद्देश्यों की पूर्ति में संलग्न नाटक के सभी पात्र क्रियाशील हैं। यद्यपि इस नाटक की घोर फंफा में कहीं-कहीं गौतमबुद्ध का शमभाव भी भावशाली हो जाता है फिर नमट नाटक का स्थायी भाव उत्साह ही है। ' (अजातशत्रु) में वीर रस की ही प्रधानता है जिसका स्थायी भाव उत्साह है।' प्रसाद एक जागरूक कलाकार थे सम्प्रति इतिहास का एक-एक सत्य उनके समक्ष था। उस संघर्ष के युग में उनकी कृतियों का स्वर भी उस युगीन चेतना को लेकर सामने आया। डा० लक्ष्मीधर वाष्णीय के अनुसार 'प्रसाद' के जीवनकाल में चारों ओर राष्ट्रीय, रोमांस और सांस्कृतिक जोश उमड़ा हुआ दिखायी पड़ता है। 'चन्द्रगुप्त' में राष्ट्रीय श्रुता और देश उत्थान के शक्तिशाली

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', काशी, १९६६, पृ० २६१

२ " " " " " " " " " " " "

३ डा० लक्ष्मीधर वाष्णीय : 'बीसवीं शताब्दी : नये संदर्भ', प्रयाग, १९६६, पृ० २३८

विचार को ऐतिहासिक तथ्य में गुंथित किया गया है। स्कन्दर आलम्बन विभाव बनकर आता है, चन्द्रगुप्त आश्रय है। आश्वीक और नन्द उद्दीपन विभाव का कार्य करते हैं, जिससे उत्साह स्थायी भाव का परिपोषण होता है। डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने इस नाटक के रस-विवेचन में कहा है —“..... जिस क्रम से भी हो परिणाम में नाटक वीर रस का ही ठहरेगा। इसमें सम्पूर्ण अवयवों के संयोग से वीर रस की ही निष्पत्ति हुई है।” प्रसाद के नाटकों के लगभग सभी पात्र और कथानक जीवन के कटु संघर्षों की भाव-भूमि पर निर्मित हुए हैं। बाह्य और आन्तरिक संघर्ष के सागर में डूबते-उतराते उनके पात्र जिस उत्सुकता से गतिमान हैं उससे सादृश्य के हृदय में वीर रस का आस्वादन ही होता है। मन में आता है कि जीवन एक न सत्म होने वाला संघर्ष है और क्रियाशीलता उस नैरन्त्य का प्राप। इस संघर्ष के प्रति उत्साह का भाव ही जीवन का लक्ष्य है। प्रसाद के नाटकों में इसी भाव-भूमि के आधार पर अनेक पात्रों एवं घटनाओं का संयोजन हुआ है। ‘राज्यश्री’ में हर्ष आश्रय और नरेन्द्र गुप्त तथा देवगुप्त आलम्बन हैं। इसी प्रकार स्कन्दगुप्त का यह कथन, “जैला स्कन्दगुप्त मालव की रक्षा करने के लिए संनद्ध है। जाओ, निर्मय निद्रा का सुख लो। स्कन्दगुप्त के जीते-जी मालव का कुछ न बिगड़ सकेगा।” हूणों का विद्रोह, मटारों का विरोध और अनन्त देवी की उलझाव में इसमें आलम्बन बनकर आते हैं। सिंगिल पर विजय प्राप्त कर जब स्कन्द पुरगुप्त के मस्तक पर रक्त से राजतिलक करता है तो वीर रस का पूर्ण पारपाक हो जाता है। इसके पश्चात् का सारा कार्य-व्यापार वास्तव में रस की अवरोकक श्रृंखला ही पैदा करता है। रस की दृष्टि से ‘स्कन्दगुप्त’ के इस बड़े हुए अंश को निरर्थक बताते हुए डा० शर्मा कहते हैं, —“सिंगिल पर विजय

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : ‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’ वाराणसी, १९६६, पृ० १७१

२ ‘स्कन्दगुप्त’, पृ० ११



प्राप्त करके और पुरगुप्त की रक्त का टीका लगाकर स्कन्दगुप्त ने पूर्ण फल की प्राप्ति जब कर ली तब उसके उपरान्त एक दृश्य बढ़ाकर जो देवसेना के लक्ष्य-पक्षधन से नाटक की समाप्ति दिखाई गई है, उससे वीर रस की अखण्ड निष्पत्ति में हल्का-सा व्याघात पड़ता है<sup>१</sup>। 'प्रसाद' के नाटकों का वीर रस केवल सुद्ध-शौर्य से सम्बन्धित नहीं है, वरन् उसमें त्याग, वीरता, कभी वीरता जैसे चौर भी हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' की ध्रुव देवी एक जागरूक, वीर नारी है। वह अपनी रक्षा स्वयं करने के लिए तैयार है उसको वाश्रम माने तो रामगुप्त, शिखर स्वामी बालम्बन और शकराज की कामुकता उद्दीपन का काम करती है। कर्तव्य, मय, वात्महत्या आदि सेपान्त्रिक के कारण वह अपना अधिकार और धैर्य प्राप्त कर लेती है। 'ध्रुवस्वामिनी' में कोमा का त्याग भी प्रेम के प्रति एक क्लौषिक भाव जगाता है। जब ध्रुवस्वामिनी कहती है, 'निर्लेज्ज! मधपा।। ठ वलीव ।।। तोह, तो मेरा कोई रजाक नहीं? (ठहरकर नहीं, मैं अपनी रक्षा स्वयं करंगी। मैं उपहार में देने की वस्तु, शीतलमणि नहीं हूँ।' तो लगता है उसका वदम्य उत्साह एक छठीले मिर्कर की तरह वह निकला है जो सामाजिकों को रसात्कृत कर देता है। इस नाटक के रस के विषय में डा० शर्मा का मत अक्षरसः सत्य और समीचीन है, 'इस नाटक में वीर रस की प्रधानता है, अक्षर यही सहायक रूप में झुंजार भी दिखाई पड़ता है। स्थायी भाव उत्साह है, जो ध्रुवस्वामिनी के प्रत्येक व्यापार में उपस्थित है'।

‘किसी प्रिय वस्तु-मन व्यक्ति या वस्तु अपना यष्टार्थ के विनाश और वनिष्ट की प्राप्ति और इष्ट की प्राप्ति की आशा के अभाव से

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद' के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन',  
वाराणसी, १९६६, पृ० १२८ ।

२ ध्रुवस्वामिनी, पृ० २८

३ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन',  
वा। जं.सि, १९६६, पृ० २०५ ।

हृदय में दुःख और नीम का जाया हुआ भाव ही शोक कहलाता है, यही भाव परिपक्व होकर रसत्व को प्राप्त होता है, जो करुण रस कहलाता है<sup>१</sup>। हरक अनुसार 'प्रसाद' के नाटकों पर शोक-भाव गहरे बादलों की तरह छाया हुआ है। 'प्रसाद' के अनुसार 'जीवन नियति के कठोर आदेशों पर कौगा ही'<sup>२</sup>। इसलिए उनके पात्रों की समस्त क्रियाशीलता एक बिन्दु पर आकर उनके व्यक्तिगत जीवन के लिए निर्धन-सी लगने लगती है। स्कन्दगुप्त का प्राप्य उस समय कितना कारुणिक और सारहीन लगने लाता है, जब वह देवसेना से प्रयण निवेदन करने पर केवल एक श्रद्धा का भाव मात्र प्राप्त करता है<sup>३</sup>। वह जैला ही नहीं, देवसेना भी पूरे नाटक के पश्चात् करुण रस की निष्पत्ति का सशक्त कारण बनकर जाती है। उसका देवता, उसका प्रिय, उसका जीवन, कुछ भी तो उसे नहीं मिलता। यही नहीं 'चन्द्रगुप्त' का चाणक्य, सुधासिनी, मालविका, 'ध्रुवस्वामिनी' की कौमा, 'कामना' का विवेक, 'अजातशत्रु' का मातृगुप्त आदि सभी पात्र सामाजिकों की करुणा के जालम्बन हैं। इन पात्रों की प्रस्तुति के पीछे 'प्रसाद' का जीवन दर्शन स्थित है। उन्होंने जीवन संघर्ष में जो अनुभव किए उनके आधार पर जीवन को दो रूपों में बांटा एक तो जीवन-सत्य और उसकी दुःखद अनुभूति, दूसरा जीवन-वैय और आत्म त्याग। उनके नाटकों के पात्रों का भी यही दोहरा रूप हमारे सामने आता है। स्कन्द गुप्त, देवसेना, चाणक्य, कौमा, जीवन मर सत्त् प्रयत्नों के पश्चात् भी कुछ न पा सके। अतः 'प्रसाद' के नाटकों में इन पात्रों के प्रति जो एक वास्तविक दुःखिता के हृदय में बनी रह जाती है, उससे पूरे नाटक का सुखान्त होना सदैवहास्य हो जाता है। शिवत्व के आधार पर गरल पीकर भी हंसते रहना इन पात्रों की प्रकृति है। अतः इनके दुःख से

१ डा० रमाशंकर शुक्ल 'रसाल' : 'सङ्ग-दालंकार, प्रयाग, १९६२, पृ० १४

२ 'आग्नि', पृ० २९

३ स्कन्दगुप्त, पृ० १४८

वह बंध जाता है वहाँ करुणा का पात्र बनकर रह जाता है । 'प्रसाद' के नाटकों में करुणरस का ऐसा ही सामंजस्य है, जो समस्त रसों की पृष्ठभूमि में स्थित है । यह करुणा का भाव उनके शान्त रस का विरोधी नहीं है । हम पहले कह चुके हैं कि 'प्रसाद' के नाटकों की सभी घटनाओं के केन्द्र में शम भाव निहित है । अतः यहाँ करुणा की सर्वव्यापकता इस शान्त रस की महत्ता को स्वीकार करके ही मानी जा सकती है । उनके पात्रों के प्रति करुणा और घटनाओं में त्याग को अनुमति दिया जा सकता है ।

'प्रसाद' के नाटकों में उपर्युक्त मूल्य मुख्य रसों के अतिरिक्त उनके सभी रसों का कहीं-न-कहीं परिपोक हुआ है, लेकिन उनके विषय में इतना ही कह देना पर्याप्त होगा कि उनके नाटकों में अन्य रसों का महत्त्व नहीं के बराबर है ।

राय के नाटकों में रस

द्विजेन्द्र के नाटकों का विकास यद्यपि पश्चिमी रंगमंच के प्रभाव में विकसित हुआ, लेकिन उसकी आत्मा भारतीय ही थी । भारतीय विचार धारा के अनुसार रसात्मक आनन्द की प्राप्ति ही साहित्य का ध्येय है । यद्यपि पाश्चात्य साहित्य सर्जना के साथ रसात्मकता का प्रश्न नहीं जुड़ा हुआ है लेकिन फिर भी रस को किसी-न-किसी रूप में वहाँ भी साहित्य के साथ स्वीकार किया गया है । वरस्तु ने इस विषय में स्पष्ट रूप से कहा है — 'किसी विज्ञान को देखकर मनुष्य के बाह्यादित होने का कारण यह है कि उसका भावन करने में कुछ ज्ञान प्राप्त करता है या निष्कर्ष ग्रहण करता है ।' जब कि वरस्तु ने ज्ञान और आनन्द को साहित्यिक स्तर पर एक माना है । हमारे कहने का तात्पर्य यह है कि नाट्य शास्त्र में नाटकों

१ अनु० डा० नीलेश्वर : 'वरस्तु का काव्यशास्त्र', प्रयाग, १९६२, पृ० १४

संयमः, दुःखी न होकर एक करुणा-भावना से भर जाता है। त्याग, बलिदान, कर्तव्य जैसी उच्च भूमियाँ पर स्थित ये पात्र प्राप्य के लिए उत्सुक अवश्य हैं, पर अभाव के लिए त्रस्त नहीं। इसीलिए 'प्रसाद' के नाटकों को दुःखान्त तो कहा ही नहीं जा सकता। परन्तु सुखान्त भी नहीं कह सकते, क्योंकि 'ध्रुवस्वामिनी' को समाप्त करने पर यह नहीं कहा जा सकता कि चलो सब समाप्त हो गया, बल्कि कौमा की समस्त समर्पित स्नेह-भावना मन को कहीं से हटती रहती है। चन्द्रशुप्त को समाप्त करने पर पणकुटी की ओर जाते हुए चाणक्य को देखकर मन कुछ उदास हो जाता है। मालविका का बलिदान नाटक में एक पीड़ा भर देता है। यहाँ तक सफलता के व प्रभाव से अधिक उन असफलताओं का प्रभाव शेष रह जाता है जो इन पात्रों को मोगिनी पड़ती है। यही असफलताओं का प्रभाव 'प्रसाद' के नाटकों का करुण रस है जो उनके नाटकों में अद्भुत ठीस भर देता है। यह करुणा किसी घटनात्मक, (मौलिक) असफलता का परिणाम नहीं, बल्कि मानवीय सीमाओं, विषमताओं और अपावों का प्रतिफल है। इसी करुणा की सार्वभौमिकता के कारण 'प्रसाद' के नाटकों में हास्य रस का अभाव पाया जाता है। हास्य रस के लिए जिस जीवन-दर्शन की आवश्यकता होती है उसका 'प्रसाद' में नितान्त अभाव है। अतः जहाँ भी हास्य रस के प्रतिपादन का प्रयास उन्होंने किया, वहाँ वह असफल और अप्रिय लगता है। 'प्रसाद' ने मानवीय कमजोरियों को व्यंग्य से संकेतित न करके उन्हें शक्ति की सीमा के रूप में चित्रित किया है। अतः हास्य के स्थान पर शोक-भाव का उदय होता है। मानवीय कमजोरियाँ मानवीय शक्ति के बाहरकी वस्तु हैं। मनुष्य उनके प्रति जागृत होते हुए भी विवश है सा होता है। जहाँ भी स्थाितर्या जाती है वह सुधारने का प्रयास करता है परन्तु जहाँ

१ दृष्टव्य कालावधि : प्रथम अंक, कठोर दृश्य

२, विशास : द्वितीय अंक, प्रथम दृश्य

के तीन तत्वों में रस को एक स्वतन्त्र एवं सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व माना जाता है, जब कि पश्चिम में प्रकारान्तर से रस की महत्ता को स्वीकार किया गया है। डिजेन्द्रलाल राय ने नाट्य-शिल्प के क्षेत्र में पार्श्वात्य अनुकरण करने पर भी इस बात का अनुभव किया कि मानवीय भावों को न छू सकने वाला नाटक महत्वहीन उद्देश्य हीन होता है। रंगमंच पर अवतरित होने वाला नाटक किसी-न-किसी भावात्मक सन्दर्भ का ही परिणाम होता है। उसकी अवतारपद्म की पृष्ठभूमि में कोई-न-कोई ऐसा भाव रहता है, जिसके आधार पर उस नाटक की समस्त घटनाएं एवं पात्र संयोजित होते हैं। राय के नाटकों में इसी सत्य को स्वीकार किया गया है। नाटक की घटनाओं और पात्रों से भी आगे उसके <sup>सुबन्ध</sup> ~~सुबन्ध~~, और भाषा में इस सत्य का प्रभाव दिखाई देता है।

वैसे तो राय के नाटकों में सभी रसों का समावेश मिल जायगा परन्तु उन्होंने 'वीर' तथा 'वात्सल्य' रसों को आधार रूप में स्वीकार किया है। वीर रस के वन्तीत लगभग वी सभी नाटक आते हैं जो राजस्थान की वीर भूमि से सम्बन्धित हैं, जैसे 'राणा प्रताप सिंह', 'मेवाड़-यत्त', 'गंगादास' उसके अतिरिक्त 'चन्द्रगुप्त', 'मीर', 'सिंहल-विजय', 'रुस्तम-सोहराब', 'शाहजहाँ' और 'नुरजहाँ' में भी वीर रस महत्वपूर्ण है। वीर रस की तीव्रता के साथ इनमें अन्य रसों (विशेषकर वात्सल्य) का भी समुक्ति परिपाक होता है। 'नुरजहाँ', 'सिंहल विजय', 'शाहजहाँ', 'कंग-नारी', 'परपार' नाटक इस बात का प्रमाण हैं। इन नाटकों में अन्य रसों की आवृत्ति भी सौन्दर्य साधन करती है। इसी प्रकार उपरोक्त दो प्रमुख रसों के नाटकों में हास्य रस का घुट उन्हें रंगमंचीय सफलता के चरम बिन्दु पर पहुँचा देता है। प्रायः सभी नाटकों में राय ने स्वास्थ्य हास्य की संयोजना भी की है।

राय एक मादक कवि थे। जीवन की सूक्ष्म <sup>रंगमंच से</sup> ~~अनुभूति~~ अनुभूतियों को झीड़कर सूक्ष्म रसक नाट्य-रत्ना कार्य उनके लिए सम्भव नहीं था। सम्बन्धित होने के कारण भारतीय जीवन-दर्शन की भावसंगीत को पहचान कर वे अनुभव करते थे कि रंगमंच के लिए सफल नाटक ~~जन्म~~ जन्म तक सम्भव नहीं, जब तक वह रसात्मक-जीव को स्वीकार न करे। उनके नाटकों में जाँची, बिजड़ी,

तूफान, सागर की जो क्षिप्रता है वह नाटक की सक्रियता के लिए वांछनीय  
 तत्व है, परन्तु उसके अन्तर में बहती हुई एक कोमल भावात्मक-धारा ऐसी है  
 जो प्रेक्षक को रसात्मक अनुभूति में बांध देती है। इतिहास के जिन स्थलों को  
 कथानक के रूप में स्वीकार करके राय ने नाट्य-रचना की, उनमें वीर रस के  
 कर्म का विकास का पर्याप्त अवसर था। 'चन्द्रगुप्त' में चन्द्रगुप्त, सिकन्दर,  
 सेल्यूकस, चन्द्रकेतु -- सभी प्रायः वीरता की भावना से प्रेरित हो भारतीय  
 राष्ट्र के भाग्य से सम्बन्धित हैं। 'चन्द्रगुप्त' को वीर रस पूर्ण नाटक ही व  
 माना जायगा। चन्द्रगुप्त इसका वाश्रय है तथा नन्द बालम्बन सेल्यूकस  
 एण्टीजीनस आदि भी बालम्बन विभाव ही हैं। बाणक्य इस सारी क्रियात्मकता  
 के नियामक है। परन्तु लेखक ने नाटक की भूमिका में इस बात को स्वीकार किया  
 है कि 'चन्द्रगुप्त' में वीर, शृंगार, करुण, अद्भुत रसों का यथोचित अस्तित्व है।  
 इसी के साथ 'चन्द्रगुप्त' में हास्य रस की अवतारणा का अवसर भी बढ़ा गया है।  
 बाणक्य और मूरा के साथ पारिषदों और नन्द का अपमानजनक व्यवहार  
 हास्य की दृष्टि से सभ्य संयोजित किया गया है। परन्तु न जाने क्यों उस  
 सभ्य हंसी ने वाकर उन परिषदों और नन्द पर क्रोध बाता है। इसी प्रकार  
 कमी-कमी शृंगार और करुण रस की अवतारणा भी कुछ फीकी पड़ जाती है--  
 राय की रचनाओं में वात्सल्य की अभिव्यक्ति अत्यधिक मार्मिक है। क्योंकि  
 उसका प्रभाव कदापि रहता है। यद्यपि चन्द्रगुप्त नाटक को वीर रस का नाटक  
 ही कहा जा सकता है, परन्तु मूरा और नन्द के साक्षात् में अपना एक कौत्सा  
 आकषेण है। कमी-कमी सारे नाटक में से एक-आध घटना जाने बस-जाने  
 याद रह जाती है--ऐसी ही एक घटना है। 'चन्द्रगुप्त' में मूरा और नन्द का  
 प्रथम साक्षात् वात्सल्य रस ही है जो राय के लगभग समस्त नाटकों का  
 आकषेण-केंद्र है। राजा प्रताप सिंह और शक्ति सिंह का सन्धर्म (राजा-  
 प्रताप सिंह) आकषेण और किन्न का वात्सल्य भाव (सिंहल-विजय) गोविन्दसिंह  
 तथा कर्ण और गोविन्द सिंह तथा कर्ण सिंह, अर सिंह और सगर सिंह  
 के प्रेम (मिठाड़-पत्तन) कीन्ध और विचित्र वीर्य, चित्रानन्द से सम्बन्धित घटनाएँ  
 (वीर्य) और तथा दूतकों (दूतकों)।  
 १९२५-२६ ई. में प्रकाशित हुआ।



राय के नाटकों में शृंगार रस के आधार पर जो घटनाएँ हमारे सामने हैं, उनमें दो तरह के पात्र मिलते हैं—एक तो वे जो अनुराग की सातुभूति मन के किसी कोने में डालकर प्रेम की भावना के ऊपर सब कुछ अर्पित कर देते हैं। प्रेम चीखें-चिल्लाने की वस्तु नहीं। यह तो एक उदात्त भावना है जो पूर्णतः तत्परिक्रिया का त्याग चाहती है। इसी धारणा की भावभूमि पर राय ने कुछ ऐसे मार्मिक पात्रों की अवतारणा की है जो समस्त नाटक के बीच जैसे से दीख पड़ते हैं, जैसे 'चन्द्रगुप्त' में छाया, 'राणा प्रताप सिंह' में मेहरुन्निसा, 'मेवाड़-पतन' में मानसी, कल्याणी आदि। इन पात्रों में प्रेम की उदाम लहर नहीं, वरन् विरह की कारुणिक अनुभूति है। ये पात्र प्रेम को जितनी गहराई से अनुभव करते हैं, उतनी ही उदात्ता से उसका निर्वाह भी करते हैं। इनमें प्रतिदान की भावना का लेश भी नहीं है। प्रेताक अनायास ही इन पात्रों के प्रति श्रद्धा से मर जाता है। दूसरे वर्ग के पात्र ठीक इसके विपरीत हैं। प्रेम यदि कुछ लोगों के लिए सात्त्विक महत्वा का अमूल्य भाव है तो कुछ लोगों के लिए वह एक तूफान है, जिसमें सारा कुछ वस्तु-व्यस्त हो जाता है, जिसमें सब कुछ बह जाता है और जिसके पश्चात् देखने को टूटे हुए सम्बन्ध और उजड़ी हुई मर्यादाएँ रह जाती हैं। 'मीष्म' की सत्यमती, 'राणा प्रताप सिंह' का कामर, 'नूरजहाँ' की नूरजहाँ, 'दुर्गादास' की गुलनार, 'मीष्म' का शाल्व, 'बंगनारी' का यशस्वर ऐसे पात्र हैं जो प्रेम के एक सीमा तक पवा कर, विकृत हो जाते हैं। प्रेम के मार्मिक सत्य के अतिरिक्त इन पात्रों के लिए किसी स्थिति का कोई मूल्य नहीं है। इसलिए इन पात्रों में प्रेम के प्रति जितना तीव्र आकर्षण है, उसकी व.फलता के प्रति उतना ही तीव्र आक्रोश घटनाओं के माध्यम से हम जान सकते हैं कि इन पात्रों की सहनशक्ति की एक सीमा है, उस सीमा के टूटने पर ये पात्र भी टूट जाते हैं। और फिर अन्त तक अपने-अपने तब की समेट नहीं पाते। राय के शृंगार रस के इन दोनों रूपों में दो भुव भेद जा सकते हैं—एक तीव्र उष्ण है तो दूसरा तीव्र शीतोष्ण।

राय के इन अतिशय नाटकों में जो संघर्ष और युद्ध की घटनाओं पर आधारित हैं और रस का नित्यजित विकास देखा जा सकता है।

महाराणा प्रताप सिंह, दुर्गादास, रुस्तम, सौहराब, महाबतखां, गौविन्दसिंह, भीष्म आदि पात्रों के नाम से वीर रस की कवि जिस रसात्मकता का बोध होता है, वह वीर रस ही है, क्योंकि इन पात्रों का जीवन विकास युद्ध और संघर्ष के बीच हुआ है। वीर रस की निष्पत्ति के लिए राय ने पात्र का शक्तिशाली होना ही पर्याप्त नहीं समझा, वरन् उसमें अन्य मानवीय गुणों का आकर्षण भी आवश्यक समझा है। अतः रघु राणा प्रताप वीर है, पर उसी के साथ-साथ वह अकबर की पुत्री के प्रति उदार भी है। वह शक्तिसिंह के लिए स्नेहिल है भी है। इससे राणा प्रताप सिंह के चरित्र की वीरता उदात्त भावनाओं के सम्मिश्रण से आकर्षण हो गयी है। इसी प्रकार मेवाड़-पतन का महाबत खां वीर सैनिक होने के साथ-साथ एक उदार व्यक्ति भी है, जो जातिवाद, धर्मवाद और जातिवाद से परे मानवीय मूल्यों को स्वीकार करके चलता है। वह हिन्दू से मुसलमान होकर भी अपनी हिन्दू बहन के स्नेह की मीख मांगता है। भीष्म का भी चरित्र वीर रस का एक सुन्दर उदाहरण है, इसका कारण भीष्म की वीरता नहीं, वरन् उसकी त्याग, परोपकार, सौहार्द्रशक्ति है। वह वीर होते और ब्रह्म व्यास के जीवन-दर्शन से रिवत होते, तो 'भीष्म' न होकर देवव्रत होते, केवल देवव्रत। सिंहल-विजय में विजय का चरित्र भी इसी प्रकार का है, वह वीर व्यक्ति होने के साथ-साथ अपने घृणा योग्य माता-पिता का मर्यादा के साथ निर्वाह करता है। भारतीय मर्यादा के अनुसार अधन्य पाप और अपराधों के पश्चात् भी विजय अपनी सौतेली मां को गौरवाचित पद पर बैठाता है। कहने का तात्पर्य यह कि राय के नाटकों का व्यय वीर रस के माध्यम से कुछ वीर चरित्रों का मंचीकरण करना नहीं, वरन् वीर रस से परिपूरित कुछ चरित्रों के माध्यम से कुछ सम्पूर्ण व्यक्तित्वों को प्रदर्शित करना है।

युद्ध के पूर्व और युद्ध के पश्चात् किसी व्यक्ति में जिस स्थिति की आवश्यकता होती है, वह राय के पात्रों में देखा जा सकता है। युद्ध जीवन

का अनिर्णीत सत्य है। युद्ध की पृष्ठभूमि में मर्यादा, मय, गौरव, निर्णय, अनिर्णय, आदि का समावेश रहता है। उन सब में पड़े हुए व्यक्ति की ऊँची नीची भूमि का निर्वाह कराकर राय ने अपने पात्रों का निर्माण किया है। राणा प्रतापसिंह के समान युद्ध से पूर्व जीवन के अनेक बड़े-बड़े प्रलोभन हैं। परन्तु वह उन्हें अस्वीकार देता है। इसका अर्थ यह है कि वीर-पात्र होते हुए भी वे सम्पूर्ण व्यवितत्व की माला देते हैं। राय का जीवन-दर्शन और चिन्तन इस निर्माण के पीछे सक्रिय रहता है। इसीलिए दुर्गादास, विजय, भीष्म, महाबत खाँ, गोविन्द सिंह, भीम सिंह आदि चरित्र वीर है साथ ही उनमें जीवन की समस्त उदारचैतन्याएँ भी हैं। इसके विपरीत राय ने कुछ वीर चरित्रों का संयोजन इस प्रकार किया है कि उनमें वीरता है युद्ध-कौशल है, शक्ति है, परन्तु उनसे वीर रस की निष्पत्ति नहीं होती। जैसे वीरंगदेव, शक्ति सिंह, शम्भाजी, परशुराम, सिंह बाहु। इसका कारण यही है कि सामाजिक का इन पात्रों से भावात्मक सामंजस्य ही नहीं हो पाता। ऐसा लगता है कि इन पात्रों की वीरता अचुरी है, टूटी हुई है। सन्निहत है। युद्ध-वीर पात्रों के बतिरिक्त मामाशाह, और गोविन्द सिंह जैसे दानवीर तथा कर्मवीर पात्रों की अवतारणा करने का प्रयास भी उनके नाटकों में देला जा सकता है।

यदि राय के जीवन-दर्शन को ध्यान में रखा जाय तो हम उनके अनुसार इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि जीवन एक ऐसा सत्य है, जिसके निर्माण में हवा, अत्यन्तता, कृतियाँ, फलतावाँ पर विजय प्राप्त करनी होती है। इन सबकी विचलतावाँ को मूल्यहीन समझ कर छोड़ा नहीं जा सकता। कभी-कभी जीवन का अन्त अत्यन्त दुःख होता है। पर रास्ते की कुछ बार्से उस अन्त में विचार की तीखी अनुभूति घोंल जाती है। घटनाओं में बनती

१ — पृष्ठ १७७ — 'विजय'

२ — 'राणा प्रताप सिंह'

३ — 'भीष्म'

विगर्हता कथाओं का संयोजन उन्होंने कुछ इस ढंग से किया है कि सामाजिक का मन एक गहरी उदासी में डूब जाता है। सुख-दुःख के ताने-बाने से बुना गया जीवन एक अनौखी वस्तु है। हम कितना भी कहकहाँ से अपना जीवन ढकना चाहें लेकिन मानव जीवन वास्तव में एक करुण-कथा ही है। अतः करुण रस राय के नाटकों में एक अनिवार्यतत्व है। उनमें करुण-रस का प्रक्षेपण बड़ी मार्मिकता से किया गया है। राय के जीवन में अनेक ऐसे स्थल बार-बार उन्हें संसार की असारता का अनुभव हुआ। बन्ज-जीवन का यह कारुणिक अनुभव उनके नाटकों में स्वाभाविक रूपसे अभिव्यक्त हुआ है। अल्प-काल में ही राय की प्रिय पत्नी की मृत्यु हो गयी थी। दूसरी शादी न करके उन्होंने जीवन भर अपनी पत्नी के वियोग को ढोना ही उचित समझा। अतः राय के कारुणिक सन्दर्भों में एक शक्ति रहती है। यह 'करुणा' जो उनके नाटकों में रसात्मक-बोध कराती है कमजोरी या दयनीयता नहीं। शाहजहाँ की कैद, दारा की मृत्यु, मेहर के प्रेम की असफलता, जोशी बाई की आत्महत्या, अजय की मृत्यु आदि ऐसे ही स्थल हैं, जिनसे प्रेक्षक के हृदय में करुणा का तीव्र भाव प्राबल्य प्राप्त होता है। 'बंगनारी' में सारा कथानक करुण रस का आचार लेकर चलता है। देवेन्द्र का घरिवार जैसे आपत्ति की काली छाया में फल रहा है; जब कि उसका कोई स्या कारण भी नहीं। इसी प्रकार 'पर पार' नाटक का कथानक भी करुण रस प्रधान है, क्योंकि सरयू का जीवन करुणा की प्रतिष्ठा है। 'सोहराब' के अन्त का कारुण वीरता अवश्य है, परन्तु उसके अन्त से करुण रस की ही निष्पत्ति होती है।

प्रत्येक ऐलक का अपना एक व्यवितत्व होता है। इस एक व्यवितत्व के निमग्न की पृष्ठभूमि में ऐलक के जीवन की अनेक घटनाएँ, अनेक

१ दृष्टव्य — 'रत्न'

२ ,, — 'राजा प्रताप सिंह'

३ ,, — 'रत्न सोहराब'

अनुभव, और और प्रभाव क्रियाशील रहते हैं। यह व्यक्तित्व जब स्थापित हो जाता है, इसकी एक स्वतन्त्र सत्ता स्थिर हो जाती है। यही स्वतंत्र सत्ता उस लेखक की धारणा, या दर्शन कहलाती है। अपनी रचनाओं में लेखक यद्यपि बहुमुखी उद्भावनाएं करता है। परन्तु उसकी जीवन मीमांसा उन सब के केन्द्र में रहती है। या यूँ कह सकते हैं कि लेखक की रचनाओं के अध्ययन से जिस केन्द्र को फाड़ा जाता है, वह लेखक की दार्शनिक धारणा है। राय के नाटकों का जो अध्ययन हमने रसों के आधार पर प्रस्तुत किया, उसके आधार पर यह कहा जा सकता है कि उनके नाटकों में घटित घटनाओं में लगभग सभी रसों का समुचित परिपाक हुआ है। लेकिन वात्सल्य रस की विशेष प्रमुखता है। इस वात्सल्य में करुणा का समावेश भी है।

### निष्कर्ष

दिनेन्द्रलाल राय और जयशंकर प्रसाद दोनों के नाटकों में रस की विशेष महत्त्व दिया गया है। दोनों ने इस तथ्य को स्वीकार किया है कि नाट्य-प्रयोजन रस का वात्सादन ही है। दोनों लेखकों के नाटकों में लगभग सभी प्रमुख रसों को देखा जा सकता है, परन्तु 'प्रसाद' में वीर, करुण और कुंजार रस तथा 'राय' में हास्य, वीर, करुण, वात्सल्य रस के प्रति अधिक आग्रह देखा जाता है।

राय के नाटकों के केन्द्र में वात्सल्य को ही देखा जाता है। उनके राजा प्रताप सिंह, राजा और शक्ति सिंह का सम्बन्ध, 'तुलसी' में नुरजहाँ और ऐरा का सम्बन्ध, 'तुलसी' में शाहजहाँ तथा उनके पुत्रों का सम्बन्ध, 'सिंह विजय' में तुलसी और विजय का सम्बन्ध, हृदय को छूने वाले वात्सल्य रस के सम्बन्ध हैं। यही नहीं, उनके अन्य नाटकों में भी यह रस प्रमुख रूप से देखा जा सकता है। 'प्रसाद' के नाटकों के केन्द्र में शान्त रस की

देखा जा सकता है । यद्यपि उनका शान्त रस नाटकों के कथानकों में व्याप्त नहीं, परन्तु वह नाट्य-व्यापार के मुख्य मूल में निहित है । 'चन्द्रगुप्त' में दाण्डक्यन, 'विशाल' में प्रमानन्द, 'ध्रुवस्वामिनी' में मिहिर देव, 'क्यातशत्रु' में गौतम बुद्ध तथा 'जनमेजय का नाग यज्ञ' में वेदव्यास ऐसे पात्र हैं, जो 'प्रसाद' के नाटकों की घटनाओं में सन्तुलन स्थापित करते हैं ये सब शान्त रस के प्रतीक हैं ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि राय और 'प्रसाद' की नाट्य-दृष्टि में जो साम्य पाया जाता है, उसी के कारण उनकी रस दृष्टि भी समान ही है ।



परिच्छेद ० ८ ०

संवाद

- शास्त्रीय विवेचन
- संवाद : 'प्रसाद'
- संवाद : राय
- निष्कर्ष

“हृदय की स्वीकृतियों को वाक्य प्रदान करने वाली भाषा का व्यक्त रूप संवाद ही है ।”

## परिच्छेद — ८

### सम्वाद \*\*\*\*\*

#### शास्त्रीय विवेचन -----

भारत के 'नाट्य शास्त्र' में कहा गया है कि 'पितामह ब्रह्मा ने चारों वेदों से सार संकलन कर, 'पंचम वेद' के रूप में 'नाट्य वेद' का निर्माण किया। उस नाट्य वेद के लिए ऋग्वेद से पाट्य(सम्वाद), सामवेद से गीत(संगीत), यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस का संग्रह किया गया। भारत की नाट्य-उत्पत्ति के इस मत की धनञ्जय, शारदासन तथा अन्य संस्कृत चार्म ने भी स्वीकार किया है। नाटक जैसी कोई साहित्यिक विधा नहीं है। ऋग्वेद के संवाद तत्त्व के आधार पर उसमें नाट्य के अस्तित्व की बात कही जाती है। वेदों में उपर्युक्त तथ्य से चाहे नाटक की उत्पत्ति का कोई ठोस प्रमाण प्राप्त न हो, परन्तु इतना तो पता चलता है कि सम्वाद नाट्य-विधा का एक आवश्यक तत्व है। नाटक की कहानी और उपन्यास से अलग करने वाला सम्वाद ही है। यह एक स्वीकृत तथ्य है कि नाटक के मुख्य आधार सम्वाद और दृश्य विधान हैं।<sup>१</sup> सम्वाद के अन्तर्गत वाचिक

१ वा. त्याग वैरीडा : 'भारतीय नाट्य-परम्परा और अभिनय दर्पण'  
लुहाबाद, प्रथम सं०, १९६७, पृ० ५७।

२ डा० विरीड स्वामी : 'हिन्दी नाटक : सिद्धान्त और विवेचना'  
काणपुर, १९६०, पृ० १०।

अभिनय तथा भाषा-शैली में दो तत्व आते हैं और दृश्य-विधान में रंग संकेत और वस्तु-मंडपन आदि ।

अभिव्यक्ति के लिए भाषा की आवश्यकता होती है और नाटक में भाषा की यह अभिव्यक्ति संवाद के द्वारा ही होती है । जहाँ उपन्यास, निबन्ध और कहानी में लेखक को स्वतन्त्रता रहता है कि वह अपने पात्रों के साथ पाठकों के सामने आकर उसकी कथनीय तथ्य को प्रस्तुत कर सकता है, वहाँ नाटक में लेखक पात्रों के पीछे रहता है, उसे मंच पर जाने की स्वतन्त्रता नहीं । इसीलिए उपन्यास या कहानी और नाटक के तत्वों में समानता होती है इस भी सापेक्ष रूप से संवाद नाटक का अधिक महत्वपूर्ण तत्व माना जाता है । नाटक एक ऐसा कलात्मक संयोजन है, जिसमें लेखक अनेक सीमाओं में बंधा रहता है । दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि लेखक की अभिव्यक्ति का पूर्ण दायित्व नाटक में संवादों पर है । अतः उनको पूर्णतः साधक बनाना आवश्यक है । वस्तुतः कहानी, उपन्यास और नाटक को अलग करने वाला तत्व संवाद ही है । डा० दशरथ ओम्का ने इस विषय में कथौप-कथन को नाटक से एक अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्व के रूप में स्थापित करते हुए कहा है, -- 'नाटक के मूल तत्वों में तथा विविध उपकरणों में कथौपकथन का महत्वपूर्ण स्थान माना जाता है । तथ्य तो यह है कि रंगमंच-निर्देशों को यदि नाटक से निकाल दिया जाय तो कथौपकथन के अतिरिक्त अवशिष्ट रहता ही कुछ नहीं । कारण यह है कि नाटककार को सिद्धि तक पहुँचाने का एकमात्र वाहन संवाद ही तो है ।' कहना न होगा कि 'संवाद -तत्व' यद्यपि नाटक का साधन है, फिर भी यह अन्य तत्वों में प्राण फुँकने वाला साधन है । अतः सभी विद्वान् इस बात पर एक मत हैं कि नाटक के औचित्य

१ डा० दशरथ ओम्का : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ ०२५७ ।

२ बाबू : लालराय : 'हिन्दी नाट्य-विमर्श', लाहौर, १९४०, पृ० ३२ ।

की रक्षा हेतु संवादों का गठन अत्यन्त सावधानी से होना चाहिए । हृदय की स्वीकृतियों को आकार प्रदान करने वाली भाषा का व्यवस्त रूप संवाद ही है, इस दृष्टि से भी भाषा और भावों के सांष्ठव का दायित्व उन्हीं पर आ जाता है । अर्थात् 'संवाद नाटक के चहुमुखी विकास का साधन और प्रमाण है' ।

मनुष्य प्रयोगिकताओं के उपयोग की धारणा से परिचित होकर उसके रूप की कल्पना करता है । संवाद की महत्ता को सभी कालों में सभी वि.गनों ने स्वीकार किया है । संवाद की इस महत्वपूर्ण स्थिति को दृष्टि-पथ में रखकर हम कह सकते हैं कि नाटक की सर्वांगीण सफलता का श्रेय इसी तत्व को है । संवादों के विषय में गद्य-विकास के पूर्व संवाद पथ में लिखे जाते थे । हिन्दी में भारत-दु-काल के अनेक नाटकों में भी गद्य और पद्य मिश्रित संवाद हैं । इसके पश्चात् भावात्मक संवाद का युग पृष्ठ-भूमि में चला गया और बौद्धिक चेतना का युग आया । अतः भाव-प्रधान काव्य-शैली के संवादों के स्थान पर बौद्धिकता प्रधान गद्य संवाद प्रयुक्त होने लगे । इस प्रकार समय-नमय पर संवादों का रूप परिवर्तित होता रहा है ।

भाषा और संवाद का गहरा सम्बन्ध है । भाषा ही संवाद को रूप देती है । भाषा ही संवाद को अर्थ देती है । अतः भाषा का संवादा-नुकूल होना अत्यन्त आवश्यक है । भावात्मक-स्थल पर प्रयुक्त संवादों की भाषा में लालित्य और भाव प्रवणता होनी चाहिए तथा बौद्धिक स्थलों की भाषा दार्शनिकता से ओत-प्रोत होनी चाहिए । भाषा के प्रवाह का गुण भी संवाद को सौन्दर्य प्रदान करता है । संवादों को प्रभावशाली बनाने के लिए यह आवश्यक है कि भाषा-भाव, स्थिति और पात्र के अनुकूल होनी चाहिए । मुख्यतः पांच स्थितियों में संवादों के पांच भिन्न रूप देखे जा सकते हैं—(१) भावात्मक (कल्याण), (२) चिन्तन प्रधान (बौद्धिक स्थल), (३) विवरण-आत्मक (व्याख्या-स्थल)

१ साहित्य कोश, भाग १, वाराणसी, द्वितीय संस्करण, सं० २०२० वि०, पृ० २०६

२ डा० गिरीश रस्तोगी : 'हिन्दी नाटक : सिद्धान्त और विवेका'

(४) व्यंग्य (हास्यास्पद), (५) संघर्ष पूर्ण स्थल । उपर्युक्त स्थितियाँ नाटक में प्रायः आती रहती हैं । बहुत से सृजक इस भाषा-सत्य को मूल जाते हैं कि भाव के अनुसार भाषा की संरचना होनी चाहिए । नाटककार के अधिकार में कुछ ही काणमात्र होते हैं, इस कारण उसको अपने शब्दों के प्रयोग में सचेष्ट रहना पड़ता है । इस धारणा को मानव सत्य के आधार पर स्वीकार करना होगा । हम अपने प्रतिदिन के जीवन में भाषा और भाव के शाश्वत सम्बन्ध को देखते हैं । अतः यह आवश्यक है कि भाषा के प्रयोग से नाटक के भावों को सम्प्रेषणीयता मिलनी चाहिए । यदि संवाद की उपादेयता पर नाटक की अधिकांश सफलता अवलम्बित है तो भाषा की उपादेयता पर संवाद का उद्देश्य आधारित है । अतः डा० दशरथ ओफा के अनुसार 'संवाद की' भाषा असाधारण होते हुए भी स्पष्ट, सुगम होते हुए भी असाधारण एवं चमत्कारपूर्ण होनी चाहिए । कुछ लोगों ने संवाद की भाषा को बोलचाल की भाषा के स्तर पर लाने का आग्रह किया है । परन्तु इस प्रकार की धारणा कब तक कौई अर्थ नहीं रखती जब तक साहित्य और वातचीत में स्पष्ट अन्तर न माना जायगा ।

नाटक साहित्य की अभिनय विधा है । संवाद और भाषा नाटक के इस स्वभाव की रक्षा भी करते हैं । संवादों का यह उत्प्रेदायित्व हो जाता है कि वे अभिनय स्थिति को प्रभावपूर्ण बनाए । भावात्मक स्थिति में जब मन कतरा-कतरा करके सौचता है तब संवाद भी बहुत झोटे-झोटे हो जाते हैं और व्याख्यात्मक स्थल पर संवादों की स्थिति भी विस्तृत हो जाती है । उचित स्थल पर विराम, अर्द्ध विराम और अन्य प्रयोगों का ध्यान रखना आवश्यक है । जो लेखक अभिनय की प्रक्रिया को मूल कर लेगा, उसके संवादों में ऐसे दोष

डा० दशरथ ओफा : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ०

जा जायें, जो समस्त नाटक को अस्वामाधिक कर डालें। वाचिक अभिनय नाटक का सर्वापरि अभिनयांग माना जाता है। मनुष्य के मनोभावों की अभिव्यक्ति सत्त्विकादि अन्य अभिनयों द्वारा भी होती है, पर उन्हें पूर्णता और सार्थकता प्राप्त होती है, वाचिक अभिनय द्वारा ही। वाणी के उतार-चढ़ाव, घोष-अघोष, प्रवाह और स्थैर्य आदि से मानवीय इच्छाओं, मनोवर्गों और व्यवहारों की अभिव्यक्ति होती है। अतः संवाद नाट्य के वास्तविक अभिनय का आधार है। नाट्य-सफलता के लिए संवादों में अभिनयता का औचित्य निहित होना ही चाहिए। पहले हिन्दी नाटकों के प्रारम्भ में मनोवर्गों और मातृकस्थलों पर पद्य संवादों का प्रयोग होता था। जैसे राधेश्याम कथावाचक के 'वीर बभ्रु' नाटक में अर्जुन का यह कारुणिक दृष्टव्य है --

'बाइलों की तरह मुझको, न फुकारा करना, नाम ले ले के मेरा, चीख न मारा करना  
बाट मेरी न रसोई में, निहारा करना, और मेरे लिए रथ को, न संवारा करना ॥  
सान्त्वना माइयों को मेरे, सदा देना तुम, 'चार' ही पाण्डु के सुत हैं यह समझ लेना-  
तुम ॥'

परन्तु बौद्धिक प्राबल्य के कारण आधुनिक युग में तर्कपूर्ण गद्य संवादों का प्रयोग होने लगा। तर्क के द्वारा ही विचारात्मक भावों को अनुभूति के स्तर पर व्यक्त किया जाने लगा। अतः नाटक में वाचिक अभिनय का रूप भी परिवर्तित हुआ है।

कथोपकथन का महत्त्व अभिनय अथवा कथा-विस्तार मात्र के लिए ही नहीं, वरन् चरित्र-विकास के आधार रूप में भी है। नाटक में लेखक पद के पीछे रहता है। अतः चरित्रों की व्याख्या घटनाओं और संवादों के माध्यम से ही की जा सकती है। किसी चरित्र का कथन उसकी अपनी सबसे स्पष्ट और उपयुक्त व्याख्या होती है। मनुष्य के विचार, उद्देश्य, भाव और स्वभाव के प्रति रूप ही

१ सुरेन्द्रनाथ दीक्षित : 'भारत और भारतीय नाट्य-कला', दिल्ली, १९७०, पृ० २६५

२ राधेश्याम कथावाचक : 'वीर बभ्रु', बरौली (१९५०), पृ० १७७



उसके संवाद होते हैं । कोई महात्मा किसी संसारी की तरह और कोई संसारी किसी महात्मा की तरह नहीं बोल सकता । इसलिए चरित्रों के स्पष्टीकरण का मूल तत्व संवाद ही है । इस तथ्य के परिप्रेक्ष्य में विचार करने पर लेखक का यह कर्तव्य हो जाता है कि संवादों का गठन बड़ी सावधानी से करे, क्योंकि चरित्रों की व्याख्या का नाटक में अलग से कोई अवसर नहीं होता, संवादों के माध्यम से ही चरित्रों की स्थिति सामाजिक के सामने आती है । निष्कर्षरूप में संवादों का चरित्र-चित्रण से गहरा सम्बन्ध है और चरित्र-चित्रण नाट्य का मुख्य ध्येय होता है । अतः नाटक में संवादों का संयोजन एक महत्वपूर्ण सन्दर्भ है । साहित्य-कौशल के अनुसार,-- कथोपकथन से ही विभिन्न पात्रों द्वारा एक-दूसरे के विरुद्ध सन्तुलन पैदा होता है, तथा प्रत्येक के चरित्र-चित्रण में परिष्कार आती है ।

संवाद के विषय में उपरोक्त तथ्यों के अतिरिक्त अन्य अनेक विशेषताओं (गुणों) का होना आवश्यक है, जैसे लम्बे-लम्बे, विस्तृत व्याख्यात्मक, वर्णनात्मक और उपदेशात्मक संवाद नाटक के प्रवाह और प्रभाव दोनों की हत्या कर देते हैं । किसी-किसी लेखक को सुलझकर विस्तारपूर्ण अथवा उपदेशात्मक शैली में बात कहने की आदत होती है । परन्तु प्रेक्षागृह में बैठा सभाजिक बहुत देर तक किसी एक ही चरित्र की वाणी पर केन्द्रित नहीं रह सकता । बंगाल के नाटकों में प्रायः लम्बे-लम्बे संवाद पाए जाते हैं । प्रसाद के नाटकों में भी कहीं-कहीं संवाद बहुत लम्बे, स्तै और उबा देने वाले हो गये हैं जो समस्त नाटकीय व्यापार को रोक कर खड़ा कर देते हैं । कथोपकथन में शास्त्र वर्ण, उपदेश या तथ्य निरूपण नहीं होना चाहिए । उपरोक्त कथन का यह आशय नहीं कि नाटक में यदि उपदेश, व्याख्या, या मीमांसा का नाटकीय संयोग आता है तो वहां भी हम लम्बे संवादों का प्रयोग न करें । लेकिन फिर

१ हिन्दी साहित्य कौशल, भाग १, वाराणसी, सं० २०२०, पृ० २०६

२ स्कन्द गुप्त : 'प्रसाद', पृ० ६६, ६७, १०४ ।

भी नाटक के प्रवाह की रक्षा के लिए जहाँ तक हो सके संवादों से बचना ही है, क्योंकि डा० जगन्नाथ शर्मा के शब्दों में—'रूप में संवादों के अधिक बढ़े हो जाने से व्यावहारिक यथार्थता का ह्रास हो जाता है'। निष्कर्ष रूप में नाटक के संवाद स्कान्तिक विचार-धारा से बौकिल, शास्त्रीय विवादयुक्त वर्णनात्मकता से विस्तृत और उपदेशात्मक न होकर घटना को प्रसार देने वाले, तथ्य से सीधे जुड़े हुए, समीप मविष्य के सम्भावित रूप को संकेतित करने वाले और संकुम्भित होने चाहिए। संवाद से पूर्ण पर सम्बन्धित घटना का भावी रूप निर्दिष्ट होना चाहिए। राष्ट्रीय भावुकता के कारण हिन्दी का भारतेंदु युग नाटकों के लम्बे-लम्बे संवादों को प्रस्तुत करता है। परन्तु आज के युग में संवाद सृजन में इस अवगुण का ध्यान रखा जाना आवश्यक माना जाता है।

संवाद के विषय में किसी सर्व निश्चित मान्यता स्वीकार न करते हुए हम यही कह सकते हैं कि नाटक का अपना उद्देश्य होता है, उसकी कलात्मकता, स्वाभाविकता, सौजन्यता ही नाटक के उद्देश्य के साधन हैं, और संवाद इन सभी की सेवा का आधार है। अतः नाटक के 'संवाद सुष्ठु, सजीव, स्वाभाविक, निरालोचन, सार्थक, प्रसंगोचित, संक्षिप्त, पात्रों की आयु, पद, वर्ग व मनःस्थितिके अनुरूप कथा को विकसित करने वाले व पात्रों के चरित्र को स्पष्ट करने वाले हों'।

नाटकों में संवादों का प्रयोग कई रूपों में किया जाता है, इन रूपों को प्रस्तुत करते हुए श्री रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने कहा है —

‘प्रकाशं शाप्यमनैषां स्वगतं स्वहृदि स्थितम् ।

परावृत्त्य हस्यास्थान्यस्मै तदपवारितम् ॥’ १२। सूत्र १०

अर्थात् जो सब के सामने कहा जाय वह प्रकाश कथन (प्रकट) होता है और अपने हृदय की बात अकेले में, 'मंच पर' जब कोई पात्र अपने वापस ही कहता है या जो व्यक्तिगत चिन्तन वह सब के सामने मंच पर कहता है वह स्वगत कथन कहलाता है

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन', वाराणसी १९६६, पृ० १५५ ।

२ डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल : 'जयशंकर 'प्रसाद' : वस्तु और कला', दिल्ली, १९६८, पृ० १६५ ।

बहुतों से खिपाकर एक रहस्योद्घाटन करना अपवारितम् कहलाता है --

त्रिपताकान्तरौ न्यन जल्पौ यरतज्जनाज्जिम् ।

आकाशोक्तिः स्वयं-प्रश्न-प्रत्युत्तर मात्रम् ॥ सूत्र ११

अर्थात् जिसमें तीन उंगलियां उठी हुई हों इस प्रकार के हाथ को बीच में लगाकर एक व्यवित(पात्र) से छिपाकर अन्यो के साथ जो चर्चा हो, वह 'जनास्त्रित' कथन और बिना पात्र के आप ही प्रश्न तथा उत्तर का कथन 'आकाशोवित' कहलाता है ।

**संवाद : 'प्रसाद'**

भारतेन्दु-कालीन नाट्य-परम्परा की अनेक असंगत मान्यताओं को छोड़कर 'प्रसाद', नाट्य-साहित्य में जो युगान्तर लेकर आए उसका दर्शन हमें उनके संवादों में भी होता है। 'प्रसाद' ने संस्कृत काव्य-शास्त्र में वर्णित संवादों की संख्या में से प्रकाश कथन को ही अधिक महत्व दिया। यद्यपि उन्होंने स्वगत का भी बहुत अधिक प्रयोग किया है<sup>३</sup>। लेकिन उनसे घटना-प्रवाह में अवरोध उत्पन्न नहीं होता, बल्कि उनके 'स्वगत' में सम्भावित भविष्य का कार्य-व्यापार निहित रहता है। प्रायः देखा जाता है कि 'प्रसाद' का कोई महत्वपूर्ण पात्र स्काकी मंच पर जाता है, उसका स्वगत भावी-योजना, गहन-चिन्तन, और महत्वपूर्ण सम्भावना की ओर संकेत करता है, तुरन्त किसी ऐसे पात्र का प्रवेश होता है, जिससे कार्य-व्यापार का प्रारम्भ हो जाता है। प्राचीन नाटकों के 'स्वगत कथन' से 'प्रसाद' के स्वगत कथन से भिन्न है, क्योंकि 'प्रसाद' पूर्व के नाटकों में 'स्वगतों' का प्रयोग स्थानांतिक चिन्तन के लिए किया जाता था।

१ डा० नैन्द (सम्पा०) : "हिन्दी नाट्य दर्पण", दिल्ली, १९६१, पृ० ३२

4033

विज्ञान, पृ० १६, ७७, ७०, ५५, ४४, ४०, ३३

कामना, पृ० ७, १८, २४, २८  
जनमेजय का नाग यज्ञ, पृ० १७, ३२, ५३

\* एक घट, प्र० प्र०, प्र०, प्र०, प्र०, प्र०, प्र०

\* सन्ध्या पत्र, पृष्ठ, २०, २२, ३०, ३६, ७६, ८४, १२०, १३१, १४७

‘प्रसाद’ के नाटकों में अपवारित, आकाश भाषितम् या जनान्तिक संवादों का प्रयोग नहीं किया गया । इसका कारण कुछ भी रहा हो, परन्तु नवीन युग में संवादों के इन प्रकारों की अवहेलना ही दीख पड़ती है । ‘प्रसाद’ के नाटकों में गद्य-संवादों का ही प्रयोग किया गया है । कुछ प्रारम्भिक रचनाओं में गद्य, पद्य का मिश्रित रूप देखने को मिल जाता है<sup>१</sup>, परन्तु जहाँ से ‘प्रसाद’ का नाट्य-साहित्य वास्तविक रूप में हमारे सामने आता है, वहाँ से उनके नाटकों में शुद्ध गद्य-संवादों का प्रयोग हुआ है ।

संवादों से कथा को प्रवाह मिलना चाहिए । इस तथ्य का निरूपण हम पीछे कर आर हैं । ‘प्रसाद’ के नाटकों में संवादों का संयोजन इस तथ्य को दृष्टि-पथ में रख कर किया गया है । उनके संवाद घटना के अजस्र स्रोत के प्रवाह मरने वाले हैं । यहाँ तक कि उनके स्वगत भी कथा के विकास का आधार बनकर आर हैं । जैसे स्कन्दगुप्त में प्रथम अंक के प्रथम दृश्य का स्वगत है--  
स्कन्दगुप्त --(टहलते हुए) अधिकार-सुख कितना मादक और सारहीन है ।

..... (ठहरकर) ऊँह । जो कुछ हो, हम तो साम्राज्य के एक सैनिक हैं ।<sup>२</sup>

उपर्युक्त स्वगत में निष्क्रिय बाणी का स्वर नहीं, वरन् एक सजीव सैनिक की नियति है, जो उसके कर्म-दौत्र में झुद पड़ने का संकेत करती है । इसी प्रकार ‘चन्द्रगुप्त’ में बाणक्य के स्वगत, एक और उसके अन्तर्द्वन्द्व को प्रदर्शित करते हैं, दूसरी ओर उसके सम्भावित मविष्य का संकेत करते हैं । कहने का अर्थ यह है कि यद्यपि ‘प्रसाद’ के एक चिन्तन-प्रधान और दार्शनिक लेखक हैं, फिर भी उनके

१ द्रष्टव्य ‘विज्ञात’ : (मन में) -- ऐसा रूप और वेश ऐसा मलिन ।

सलौने अंग पर पट हो मलिन भी रंग लाता. है ।

कुसुम-रज से ठंका भी हो कमल फिर भी सुहाता है ।।।

द्रष्टव्य : ‘विज्ञात’, पृ० १४ वैन वनबीच..... हैम रैसा सी ।

२ ‘स्कन्दगुप्त’, पृ० ६

कथोपकथन दर्शन या चिन्तन से बौझिल नहीं है । उनका चिन्तन जीवन-सत्य की गहराई को छूकर आगे बढ़ता है, गहराई में डूबकर अलङ्घित नहीं होता । कहीं-कहीं अलबत्ता प्रसाद का दर्शन कुछ अपच हो गया है । जैसे 'ध्रुवस्वामिनी' में ध्रुवस्वामिनी का स्वगत —

ध्रुवस्वामिनी (सामने कनि-बन पर्वत की ओर देखकर) सीधा तना हुआ, अपने प्रभुत्व की साकार कठोरता..... गुँगे और बहरे ... ।  
(चिढ़ती... )<sup>१</sup>

'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में ही द्वितीय अंक के प्रारम्भ में कौमा का स्वगत —

कौमा : (धीरे धीरे पर्दाओं को देखती हुई प्रवेश करके) इन्हें.... अच्छा समझती है ?<sup>२</sup>

'चन्द्रगुप्त' नाटक में चाणक्य के अनेक बड़े-बड़े कथन मूँ ही आवश्यक हो, लेकिन रंगमंच की दृष्टि से वे सफल नहीं कहे जा सकते ।

कहीं-कहीं भाव-प्रवणता एवं भावात्मक दबाव के कारण

'प्रसाद' के कथानक लम्बे अवश्य हो गये हैं । इस सत्य को उनके नाटकों के प्रायः समस्त स्वगताँ में देखा जा सकता है, फिर भी इस बात को स्वीकार करना ही होगा कि 'प्रसाद' जब यह अनुभव करते हैं कि कथानक ठहर गया है, तुरन्त उसकी गति का ध्यान कर उसमें घटना की आवृत्ति का सौत भर देते हैं । या ऐसी ही स्थिति पैदा कर देते हैं, जिससे वे संवाद विस्तृत होते हुए भी आवश्यक बन जाता है । इसका कारण यह है कि 'प्रसाद' एक चिन्तनशील माधुर्य कवि थे, अतः उनके पात्रों पर उनकी चिन्तनशीलता का भारीप स्वाभाविक ही है । लेकिन इस

१ 'ध्रुवस्वामिनी', पृ० १४

२ " " पृ० ३७

३ चाणक्य : 'वह सामने कुसुमपुर है..... मैं अविश्वास..... सुवासिनी न- न- न,..... क्षिप्रकर चले-- ।

'चन्द्रगुप्त', पृ० १४१, १४२ ।

चिन्तन में केवल तत्त्व-चिन्तन न होकर तथ्य-चिन्तन का सम्मिश्रण भी रहता है, जिससे कथा स्थिर नहीं आ पाता । डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल ने 'प्रसाद' के संवादों पर आरोप लगाते हुए कहा है कि 'अतिमाधुर्य' के कारण कहीं-कहीं संवाद अत्यन्त प्रवाही व अव्यवहारिक भी हो गए हैं । उदाहरण के लिए उन्होंने 'अज्ञातशत्रु' नाटक के जो संवाद प्रस्तुत किए न तो उनमें प्रवाहीनता है और न ही अव्यवहारिकता । क्योंकि मौक्तिक-प्रेम के सै मिलन-काल में इस प्रकार की स्थिति स्वाभाविक ही है । इसी सन्दर्भ में एक और बात कह देनी आवश्यक है कि 'प्रसाद' के नाटकों में जहां भी संवाद लम्बे और भाषण की तरह शिथिल हो गए हैं, वहां भी इनमें काव्यात्मिकता के कारण रुद्धता नहीं आ पाई है । जैसे 'स्कन्दगुप्त' और 'जनमेजय का नाग यज्ञ' के संवाद ।

'प्रसाद' का नाट्य साहित्य चरित्र-प्रधान है । उन्होंने सौ से भी अधिक विभिन्न प्रकार के चरित्रों की अवतारणा की है । इस चरित्र-अंकन में उनके संवाद-तत्त्व का क्या योगदान है? जब हम इस प्रश्न पर विचार करते हैं तो 'प्रसाद' के संवाद - तत्त्व की शक्ति को स्वीकार कर लेना पड़ता है । किसी पात्र के संस्कार, मर्यादा, चिन्तन, स्वभाव एवं उसकी वास्तव्य तथा विश्वास आदि के अनुरूप ही उसका व्यक्तित्व होता है । इसी धारणा को ध्यान में रखकर 'प्रसाद' के संवादों का सृजन हुआ है । यद्यपि उनकी भाषा सभी पात्रों के लिए एक-सी है, परन्तु इसका कारण यह है कि भाषा भावों को स्पष्ट करने का साधन मात्र है, जब कि संवाद भावों के माध्यम से चरित्र की आन्तरिक और बाह्य वाकृति को प्रत्यक्ष करने वाला दर्पण है । यदि हम हिन्दी में एक ऐसा

१ दृष्टव्य : 'जिना', पृ० २८, ५२

'स्कन्दगुप्त', पृ० १४१, १८५, १६६

२ डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल : 'अज्ञातशत्रु' : वस्तु और कला, दिल्ली, १९७०, पृ० १६६ ।

३ दृष्टव्य — 'अज्ञातशत्रु' (श्यामा और शैलेंद्र), पृ० ६३

४ ,, — 'स्कन्दगुप्त', पृ० १२३, १२५

५ ,, — 'जनमेजय का नाग यज्ञ', पृ० ४, ६, ७६



नाटक लिख रहे हैं, जो अफ्रीका में घटी घटना पर आधारित है तो उसकी भाषा अफ्रीकन हो, यह उचित नहीं । हां वातावरण और घटनाक्रम अफ्रीका के भूगोल और इतिहास पर आधारित होने चाहिए , कहने का तात्पर्य यह कि जो विद्वान् प्रसाद के संवादों की भाषा पर यह आरोप लगाते हैं कि उन्होंने सभी पात्रों की एक भाषा रखी है, इससे उनके संवाद एक ही पात्र के कथन जैसे लगते हैं । तो यह प्रम-धारण है इसका निराकरण करते हुए डा० दशरथ जोषा ने इस आरोप का विरोध किया है । भाषा की दृष्टि से 'प्रसाद' के लिए इस तथ्य पर विचार करना आवश्यक है कि यदि उन्होंने अपने सभी पात्रों से एक जैसी ही भाषा का प्रयोग कराया है तो नाट्य-वैचित्र्य पर आघात किया है । फिर अपने पात्रों के बीच अन्तराल कैसे व्यक्त करते हैं ? वास्तव में उनके नाटकों में यह अन्तराल भाषा के शब्दों के अन्तर पर न होकर वाक्यों के संघटन पर आधारित होता है । पात्रों के स्वभाव के अनुसार उनके (वाक्य) कथन होंगे, जैसे 'चन्द्रगुप्त' में आपका और कल्याणी के वाक्यों को मिलाने से, 'स्कन्दगुप्त' में देवसेना और विजया के वाक्यों को देखने से स्पष्ट अन्तराल दिखाई देता है । इस रूप में 'प्रसाद' के संवाद अपनी गहनता और आन्तरिकता के माध्यम से चरित्र की आकृति को स्पष्ट करते हैं । चरित्रांकन के सन्दर्भ में 'प्रसाद' के संवादों की दूसरी विशेषता यह है कि एक चरित्र का स्पष्टीकरण दूसरे चरित्र के द्वारा हो जाता है । जैसे निम्न संवादों से राज्यश्री का चरित्र स्पष्ट और प्रभावनात्मक होता है—

सुरमा -- (दाँड़ती हुई आई) मुझे भी महारानी ! स्त्री की मर्यादा । करुणा की देवी ! राज्यश्री ! मुझे भी दण्ड !

राज्यश्री-- 'जरि तू मालिन !

१ डा० दशरथ जोषा : 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', दिल्ली, १९७०, पृ० २५८ ।

२ दृष्टव्य -- 'चन्द्रगुप्त', पृ० ७७, १३६, १५८, १६०

३ ,, -- 'स्कन्दगुप्त', पृ० ४५, ४६

सुरमा — हाँ भावति ! मेरा प्रायश्चित्त ?

राज्यश्री — महाब्राह्मण ! आज सबका प्रायश्चित्त चिच शुद्धिपूर्वक काषाय लैन  
में है । आप इन दोनों को भी काषाय दीजिए ।

इस प्रकार चारित्रिक सन्तुलन का जो मुख्य उत्तरदायित्व नाटक के संवादों पर है<sup>१</sup> ।  
‘प्रसाद’ के संवाद उसका पूरी जिम्मेदारी से निर्वाह करते हैं ।

‘प्रसाद’ के संवादों का विश्लेषणात्मक अध्ययन करने पर  
यह एक बहुत बड़ा सत्य सामने आता है कि ‘प्रसाद’ वास्तव में एक अनुभूतिपरक  
कवि थे । उन्होंने जीवन की सूक्ष्मता को अपनी काव्य-दृष्टि में उतार लिया था ।  
उनकी दार्शनिकता ने उन्हें स्थूलता से परे कर दिया था । अतः उनका दृष्टिकोण  
सूक्ष्मतावादी काव्यात्मक था । जीवन की बड़ी से बड़ी मूर्खता का वर्णन  
उन्होंने इसी दृष्टिकोण से किया है । इस तथ्य के आधार पर ‘प्रसाद’ के कथोप-  
कथन भी काव्य और दर्शन प्रधान हो गए हैं जैसा कि विद्वान् यही कहते हैं कि  
‘प्रसाद’ के संवाद कहीं-कहीं लम्बे भावात्मक विचार-प्रधान शुष्क एवं कहीं भाषण  
मात्र हो गये हैं<sup>२</sup> । परन्तु वास्तविकता यह है कि ‘प्रसाद’ के अन्दर का कवि  
जब भाव-प्रवाह में बहता है तो रुकना भूल जाता है और उस समय समस्त  
नाटकीय सीमाओं का अतिक्रमण हो जाता है । ‘प्रसाद’ के संवादों में उनका  
यह कवित्व एक अनोखा चमत्कार पैदा कर देता है । अतः काव्य की मार्मिक  
उक्तियों की तरह उनके संवाद मन की अन्तरंगता में को हू जाते हैं । जैसे —

१ ‘राज्यश्री’, पृ० ७४

२ ‘कथोपकथन के द्वारा ही विभिन्न पात्रों में एक-दूसरे के विरुद्ध सन्तुलन  
पैदा होता है तथा प्रत्येक के चरित्र-चित्रण में परिपूर्णता आती है ।’  
— हिन्दी साहित्य कोश, भाग १, पृ० २०६

३ डा० रामेश्वरलाल अग्रवाल : ‘जयशंकर ‘प्रसाद’ : वस्तु और कला’  
१९६८, दिल्ली, पृ० १६६

बाम्भीक — (झोष से) बोलो ब्राह्मण, मेरे राज्य में रहकर, मेरे जन्न से फलकर  
मेरे हो विरुद्ध कुचक्रों का सृजन ?

चाणक्य — राजकुमार, ब्राह्मण न किसी के राज्य में रहता है और न किसी के  
जन्न से फलता है, स्वराज्य में विचरता है और अमृत होकर जीता  
है । वह तुम्हारा मिथ्या गर्व है । ब्राह्मण सब कुछ सामर्थ्य रखने  
पर भी, स्वेच्छा से इन माया-स्तूपों को टुकड़ा देता है, प्रकृति के  
कल्याण के लिए अपने ज्ञान का दान देता है ।<sup>१</sup>

इसी प्रकार के हृदयस्पर्शी संवादों से 'प्रसाद' का नाट्य-साहित्य भरा पड़ा है ।  
इसका कारण उनका भावात्मक सन्तुलन ही है ।

रूख जोर 'प्रसाद' की भावात्मक दार्शनिकता ने उनके संवादों  
को हृदयस्पर्शी बना दिया है, दूसरी ओर इससे बहुत बड़ा अनर्थ भी हुआ है ।  
उनके नाटकों में प्रत्येक पात्र कवि और दार्शनिक लगता है । जहाँ भी अवसर मिलता  
है 'प्रसाद' का प्रत्येक पात्र ऐसी उक्तियाँ फाड़ देता है कि उस पात्र के स्तर के  
प्रतिकूल पड़ती है । इसका प्रभाव यह होता है कि किसी भी पात्र की महानता  
का अलग से प्रतिमान स्थिर नहीं किया जा सकता । काव्यात्मक कल्पना की  
यह उड़ान कभी-कभी सीमा उल्लंघन कर जाती है । जो रूख प्रकार का दोष ही  
है । इसी काव्यात्मक दार्शनिकता के कारण कभी-कभी 'प्रसाद' सम्पूर्ण कथा-वस्तु  
से अलग हटकर काव्य-पाठ करने लगते हैं । अतः नाटक में क्रियाहीनता का दोष  
भी आ जाता है ।<sup>३</sup>

बमिनेयता नाटक का साधारण धर्म है और संवाद-योजना  
बमिनेय की आधार शिला है । किसी नाटककार को तब तक सफल नहीं कहा जा  
-----

१ 'चन्द्रशुप्त', पृ० ४८

२ डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल : 'जयशंकर प्रसाद' : वस्तु और कला, दिल्ली,  
१९६८, पृ० १६६ ।

३ 'जो संवाद सैकान्तिक विचार-धारा से युक्त होंगे,..... उनमें क्रिया  
की ओर प्रवृत्त करने की शक्ति नहीं रह जायगी ।'

— डा० बमिनेय प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय  
१९६६, वाराणसी, पृ० २२८ ।

सकता, जब तक उसके अन्दर मानसिक व्यापारों और आन्तरिक भावों को मंच पर अवतरित करने की शक्ति संचित हो जाती । इसी शक्ति से ऊपर यह बात निर्भर करती है कि लेखक 'संवादों' का उचित संयोजन करे । वाक्य का गठन, शब्द-चयन, भाषा-प्रवाह, संवादों का छोटा-बड़ा होना, यह सब अभिनय-कला के ज्ञान से सम्बन्धित होते हैं । अतः नाटककार के लिए अभिनय का ज्ञान उतना ही आवश्यक है, जितना अन्य प्रकार का आवश्यक ज्ञान । 'प्रसाद' यद्यपि मंच से बहुत कम सम्बन्धित थे फिर भी उनके संवादों में अभिनयता का गुण है । भावों, घटनाओं और परिस्थितियों के अनुकूल वाक्यों का निर्माण करके उन्होंने इस बात का प्रमाण दिया है कि उन्हें मंच की अच्छी जानकारी थी । भावनात्मक स्थिति में उनके संवादों में छोटे-छोटे प्रवाह युक्त हैं तथा स्कान्त चिन्तन के सब्य लम्बे-लम्बे तथा दर्शन प्रधान । यद्यपि प्रसाद के विस्तृत नाट्य-साहित्य में सभी प्रकार के कथौफाथन मिलते हैं । अंक में जेबण दोष भी हैं, फिर भी भावों के अनुसार संवादों का गठन, सरस काव्यात्मक गूढ़ भाषा, संक्षिप्तता, प्रभावात्मकता, क्रियाशीलता आदि का उन्होंने सदैव ध्यान रखा है । अभिनयता का आवश्यक तत्त्व भी उनके संवादों में है । इन सब के होते हुए भी कहीं-कहीं अति भावुकता, अति काल्पनिकता और अस्वाभाविकता के दोष जा गए हैं । डा० दशरथ बीफा के कथन के अनुसार 'ज्यों ही दार्शनिक मीमांसा के कारण कथा-प्रवाह में शिथिलता दृष्टिगत होने लगती है, 'प्रसाद' ऐसे वेग के साथ एक नया प्रसंग उपस्थित कर देते हैं कि दर्शक शैथिल्य की नीरसता से तबः निकल कर चमत्कृत हो उठता है ।'

१° यह क्या सच है समुद्र! मैं यह क्या सुन रहा हूँ । प्रजा भी ऐसा करने का साहस कर सकती है । चींटी भी पंख लगाकर बाज के साथ उड़ना चाहती है । 'राजकर मैं न दूंगा' यह बात जिस जिह्वा से निकली, बात के साथ ही वह भी क्यों न निकाल ली गई ?..... ।'

--'प्रसाद' : 'ज्वालाशब्द', पृ० ५६

२ दृष्टव्य -- 'राज्यप्री', पृ० ४५

३ -- 'कामना', पृ० ६८

४ डा० दशरथ बीफा : 'हिन्दी नाटकः उद्गम और विकास', दिल्ली १९७०, पृ० २६१

यद्यपि आधुनिक युग में प्रकाश कथानकों के अतिरिक्त संवाद का समस्त रूप-शैलियों को अवहेलना देखने को मिलती है। फिर भी 'प्रसाद' के नाटकों में स्वगत का अत्यधिक प्रयोग हुआ है<sup>१</sup>। हम देखते हैं कि 'प्रसाद' के नाटकों कालगमा प्रत्येक वह दृश्य स्वगत से प्रारम्भ होता है, जिसमें कोई बड़ी घटना घटती है, कच्चा घटने की सम्भावना उत्पन्न होता है। जब कोई बड़ा विश्वास टूटता है, या हृदय की कोई कमिलावा मर जाती है तो उसके पश्चात् सम्बन्धित पात्र स्कान्त में बैठकर सोचता है<sup>२</sup>। यह स्कान्त चिन्तन 'प्रसाद' की दार्शनिक प्रवृत्ति का परिणाम है। 'प्रसाद' में स्वगत संसार कोकाव्य-धारा के सुन्दर स्रोत हैं, इनमें चरित्र का अन्तरमन गाठकों (सामाजिकों) के समक्ष स्पष्ट हो जाता है। विषम परिस्थितियों में संघर्ष को फलता हुआ पात्र कर्मा-कमी स्कान्त में किस ढंग से अपने से जुड़ा है इसको बड़े सुन्दर ढंग से 'प्रसाद' ने व्यक्त अपने स्वगतों में व्यक्त किया है।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि 'प्रसाद' ने जहाँ एक ओर हिन्दी साहित्य में एक सर्वथा नवीन नाट्य शैली का शुमारम्भ किया, वहाँ संवादों के क्षेत्र में भी एक नवीन मार्ग प्रशस्त किया। डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल के शब्दों में, "सामान्य रूप से 'प्रसाद' के संवाद उपर्युक्त प्रायः सभी गुणों से युक्त हैं। सौष्ठव, लघुता, सरलता व प्रवाह की दृष्टि से 'प्रसाद' के संवाद अनेक स्थलों पर पर्याप्त सुन्दर हैं संवादों में जीवन्तता है।"

'प्रसाद' के संवादों पर सम्यक् रूप से विचार करते हुए डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने उनमें गुण और दोषों का उपर्युक्त संकेत किया है।

१ 'विशाद', पृ० ११, ७७, ७०, ५५, ४४, ४७, ३३

२ 'विशाद', पृ० ७, १८, २४, २८

३ 'चन्द्रगुप्त', पृ० ५७, ५८, ५६, ७२, ७५, ८६

४ 'स्कन्दगुप्त', पृ० ६, २०, २२, ३०, ३६, ७६

५ 'वनमलय का नाग यज्ञ', पृ० १७, ३२, ५३

६ डा० रामेश्वरलाल सण्डेलवाल : 'व्यसंकर प्रसाद : 'वस्तु वीर कला', १९७०, दिल्ली, पृ० १६६।

उनके विचारानुसार प्रसाद संवाद की दृष्टि से एक सफल कलाकार है<sup>१</sup>।

संवाद : राय

नाट्य शास्त्र में प्रतिपादित प्रकाश, स्वगत, अपवारित, जनान्तिक और आकाशवित संवादों में से राय ने अपने नाटकों में केवल प्रथम दो संवाद शैलियों का ही प्रयोग किया है। प्रकाश कथन का स्वभाविक रूप से नाटकों में सर्वाधिक प्रयोग किया जाता है। साधारणतः नाटक का अधिकांश भाग इसी संवाद शैली में प्रस्तुत किया जाता है। राय के नाटकों में स्वगत संवादों का भी बहुत प्रयोग हुआ है। जब कोई पात्र अपने जीवन की घटित एवं सम्भावित घटनाओं के विषय में चिन्तन करता है तो प्रायः स्वगत का प्रयोग किया जाता है। इसीलिए इनसे पात्र की आन्तरिकता का परिचय मिलता है। द्विजैन्द्र से पूर्व स्वगत का प्रयोग नाटक की घटना और पात्र की भावी योजना को अभिव्यक्त करने के लिए किया जाता था। लेकिन विकास काल में नाटक चरित्र प्रधान हो गया तो यह समस्या उठी कि चरित्र के अन्तरमन का विश्लेषण कैसे किया जाय ? इसी प्रश्न को ध्यान में रखकर लेखकों ने स्वगत का प्रयोग पात्र के मनोविश्लेषण के लिए प्रारम्भ कर दिया। राय के नाटकों में प्रयुक्त स्वगत इसी उद्देश्य के साधन हैं। मानव स्वभाव है कि वह स्कान्त में अपनी नाप तोल करता है। अपने आप से बातें करता है। अपनी गत और आगत घटनाओं के बारे में सोचता है। अतः उस स्कान्तिक स्थिति में उसके मन में उठने वाले तर्कों, भावनाओं और विचारों को प्रत्यक्ष करने के लिए या फिर किसी अन्तर्निहित की स्थिति को स्पष्ट करने के लिए अथवा संघर्ष की स्थिति को व्यवस्त करने के लिए राय ने अपने नाटकों में जगह-जगह पर स्वगत संवादों का सफल प्रयोग

१ डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा : 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन' १९६६, वाराणसी, पृ० २५४ ।



किया है । किसी नवीन क्रिया के प्रारम्भ में जिस तरह की तार्किक स्थिति रहती है, उसको व्यक्त करने के लिए दृश्य के प्रारम्भ में राय का पात्र जब अकेला होता है तो स्वगत का प्रयोग किया है । उनके अनेक नाटकों में इस प्रकार के स्वगत संवादों को देखा जा सकता है<sup>१</sup> । जब राय का कोई पात्र भावनाओं के प्रवाह में बहने लगता है, जब अन्तर की संकल्पात्मक अनुभूति बाहर आने के लिए बैचन हो जाती है तो उस समय अभिव्यक्ति में काव्यात्मकता का आ जाना स्वाभाविक है । यह काव्यात्मकता सौन्दर्य-बोध मात्र नहीं, वरन् इसमें अच्छी-बुरी दोनों प्रकार की अनुभूतियों का गहरा दबाव रहता है । जैसे 'चन्द्रगुप्त' में चाणक्य के कथन से घृणास्पद प्रतीकों के प्रयोग से संसार के पिच्छलेपन की अभिव्यक्ति होती है,<sup>२</sup> और हेलन के स्वगत में काव्यात्मक कल्पना की । कभी-कभी कोई महत्वपूर्ण पात्र जब कोई महत्वपूर्ण निर्णय लेता है तो नाटक में रंगमंचीयता मरने के लिए राय उस पात्र की विचारों में डूबा हुआ अकेला छोड़ देते हैं और तब वह कोई महान निर्णय लेता है । उस निर्णय को प्रायः स्वगत संवाद के माध्यम से व्यक्त किया गया है<sup>३</sup> । अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति में पड़ा हुआ पात्र भी स्वगत संवादों का प्रयोग करता है । क्योंकि व्यक्ति का सबसे बड़ा अनिर्णीत युद्ध अपने-बापसे चलता है । और ऐसी दशा में पात्र का सात्त्विक रूप हमारे सामने व्यक्त करने के लिए लेखक ने स्वगत संवादों का सफल प्रयोग किया है । जैसे 'नूरजहाँ' नाटक में कुछ ऐसी परिस्थितियाँ जाती जाती हैं कि नूरजहाँ को वही कुछ करना पड़ता है, जिसे करने के लिए उसकी वात्मा स्वीकृति नहीं देती । अतः इस अन्तर संघर्ष की स्थिति को स्वगतों

१ दृष्टव्य : 'चन्द्रगुप्त' : द्विजेंद्र चनावली २, पृ० २२१

'नूरजहाँ' : ,, पृ० १५६

२ दृष्टव्य : 'चन्द्रगुप्त' : द्विजेंद्र चनावली २, पृ० २३६

३ ,, : 'राणाप्रताप सिंह' : ,, १, पृ० १२

के माध्यम से सफलपूर्वक व्यक्त किया गया है। कुछ ऐसी ही परिस्थितियाँ 'दुर्गादास' नाटक में गुलनार के साथ भी देखी जा सकती हैं। जो इस नाटक के स्वगत संवादों में निहित हैं। निष्कर्ष रूप से यह कहा जा सकता है कि द्विजेंद्र के नाटकों में प्रयुक्त स्वगत अपने प्रयोगों में पूर्ण सफल है। उनसे चरित्र-विश्लेषण होता है। कथा-प्रवाह में तीव्रता जाती है और कथानक में पूर्णता आती है। लेकिन साथ ही राय के स्वगत संवादों की अज्ञातता पर भी विचार कर लेना भी वांछनीय होगा। राय मूलतः एक भावुक कवि हैं। अतः आन्तरिक भावनाओं के साथ उसका सहज सम्बन्ध है। जिसके कारण कभी-कभी उनके स्वगत संवादों में विस्तृति का दोष आ जाता है। अनुभूतिपरक वर्णन कभी-कभी अब ऊँच पैदा करने लगते हैं और इससे कथानक का प्रवाह रुक जाता है। भावात्मक स्थलों पर उनके स्वगत इसलिए प्रायः लम्बे हो जाते हैं, कि जहाँ भी वे कुछ कहना चाहते हैं, वहाँ उनकी भावुकता स्थिर-सी हो जाती है और वे बहुत कुछ कहने के लिए विवश हो जाते हैं। जैसे 'राणाग प्रताप' नाटक में मेहरुन्निसा के स्वगत। राय के नाटकों में बाह्य संघर्ष और क्रियाओं की तीव्रता की प्रतिक्रिया में चरित्रों की आन्तरिक तीव्रता स्वभाविक रूप में आ गई है। जिसको व्यक्त करने के लिए उन्होंने लगभग प्रत्येक दृश्य में स्वगत संवादों का प्रयोग किया है। इसको अतिवाद ही कहा जायेगा। स्वगतों में कहीं-कहीं दार्शनिकता का बोझ आ गया है। प्रतापगृह की भीड़ में बैठा हुआ व्यक्ति दार्शनिकता को पकड़ न पाने के कारण रस-हीनता की दशा में पहुँच जाता है, अतः जहाँ राय के स्वगत दर्शन की भूमिका का निर्वाह करते हैं, वहाँ प्रायः असफल हो जाते हैं।

नाटक के समन्वित सन्तुलन में संवादों का महत्वपूर्ण उद्घाटन होता है। कथा-प्रवाह और चारित्रिक प्रस्फुटन के साथ-साथ

१ दृष्टव्य — 'चन्द्रगुप्त' : 'द्विजेंद्र चर्चावली' २, पृ० २३६, २४२।

दृष्टव्य — 'पाषाणी' : , , १, पृ० २३

नाटकीयता की रक्षा का प्रश्न भी संवादों से जुड़ा हुआ है । राय के नाटकों में संवादों का प्रयोग उपरोक्त सभी धारणाओं को ध्यान में रखकर किया गया है ।

हम इस बात को जानते हैं कि लेखक नाटक की प्रस्तुति के पीछे रहता है, अपनी सम्पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए संवाद ही उसके साधन हैं । अतः सर्वप्रथम आवश्यकता इस बात की है कि जिस कथावस्तु को वह प्रस्तुत करना चाहता है, उसके समुचित प्रवाह के लिए ऐसे संवादों का संयोजन करे जिससे उस प्रवाह में कोई बाधा न पड़े । इस सन्दर्भ में राय के संवाद पूर्ण सफल हैं । राय यद्यपि भावुक हैं, पर कथोपकथन इस भावुकता से बंधकर स्थिर नहीं होते और न ही उनमें भावों की अनौचित्य विस्तृति आ पाती । कई स्थानों पर उनके भावों को बाढ़ देखी जा सकती है, पर उसमें तब भी समुचित कथा-प्रवाह रहता है । भावुकता के कारण राय के संवादों में अति दार्शनिकता का दोष आने की सम्भावना हो सकती थी, परन्तु ऐसा नहीं हो पाया है, क्योंकि रंगमंच की मर्यादा में बंधे लेखक ने कभी भी इस बात को नहीं भुलाया कि पदों के पीछे अन्य पात्र भी मंच पर आने को बातुर हैं । भावुकता के कारण उनके संवादों में चित्रात्मकता का ऐसा गुण आ गया है जो दर्शकों को नाटक के अन्दर नाटक दिखाता है, जब कोई पात्र अपनी परिस्थितियों में मंच-परउलझा हुआ मंच पर कुछ कहता-देता प्रेक्षक के नेत्रों में कोई हृदय को छूने वाला दृश्य तैर जाता है<sup>१</sup> । इस भावुकता के कारण कथा में तीव्रता आती है, क्योंकि भावुक सन्दर्भों में पढ़कर पात्र धीरे-धीरे संघर्ष के लिए अतार्किक रूप से तैयार हो जाते हैं । लाक्षणिकता-प्रधान भावुक-कथन का सीधा प्रभाव प्रेक्षक पर पड़ता है जिससे नाटक की रंगमंचीय सफलता को बल मिलता है ।

१ गह्वरों : दिवैन्द्र रचनामाली १, पृ० २४७

मेवाड़ पत्र : ११ १, पृ० ३४१

कथा में बौद्धिक-स्थलों का अपना महत्व होता है । इस स्थल पर आकर पात्रों की बौद्धिक-महत्ता स्थापित या स्खलित होती दीख पड़ती है । कोई विकट परिस्थिति या भारी समस्या के आने पर, या अन्तर्निष्ठ संघर्ष के कारण समस्या खड़ी हो जाने पर, पात्रों के संवादों पर भी उसका प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है । राय के नाटकों में अनेक ऐसे स्थल आए हैं, जब पात्र किसी एक रास्ते को साफ-साफ नहीं देख पाता । ऐसी स्थिति में पात्र के संवादों में तार्किकता का समावेश कराया गया है । ये संवाद जुस्त, स्पष्ट, प्रभावकारी एक सापेक्षतः छोटे होते हैं । राय का अपना एक समाज-दर्शन है जिसमें नवीन विचारों एवं तर्कों का विशेष महत्व है । अतः जब भी कोई पात्र उस दर्शन की अवहेलना करता है तो एक विषम परिस्थिति उठ खड़ी होती है । ऐसे अवसर पर राय के नाटकों में छोटे-छोटे तर्क सम्मत संवादों का संयोजन किया गया है ।

विवरणात्मक स्थलों पर किसी तथ्य के विवरण के कारण संवादों का लम्बा हो जाना स्वाभाविक है । अतः राय ने अपने नाटकों को लम्बे संवादों से बचाने के लिए विवरणात्मकता से बचने का प्रयास व किया है । 'पाषाणी' तथा 'सीता' में आत्म-व्याख्या करते समय जो संवाद बहुत लम्बे हो गए हैं, उन्हें लेखक ने आकर्षक बनाने का प्रयास किया है । जिससे वे संवाद कथा का अंग बन सकें । कभी-कभी यहीं आत्म-व्याख्या अनावश्यक लम्बी एवं नीरस बन गई है, जैसे 'सिंहल-विजय' में लीला के आत्म-कथन । इसी प्रकार 'चन्द्रगुप्त' में भी कुछ कथन ऊब पैदा कर देते हैं । चाणक्य का मां सम्बन्धी कथन अत्यधिक भावना-प्रधान एवं विश्लेषणात्मक हो गया है<sup>१</sup> । लेखक के नाटकों में एक अपरिमित प्रवाह है, इसलिए किसी घटना, चरित्र एवं स्थिति के वर्णन के लिए उसे रोकना नहीं पड़ा । जहाँ लेखक ठहरा है, वहाँ संवाद भाव-प्रवणता

१ 'चन्द्रगुप्त' : 'द्विजैन्द्र चनावली', २, पृ० २४१, २४२ ।

के कारण आकर्षक स्वं हृदयग्राही हो गए हैं ।

व्यंग्य कठिन जीवन की सरलतम व्याख्या है और जीवन की जटिलता का सरलीकरण करना बड़ी सावधानी का कार्य है । राय स्क प्रतिभाशाली लेखक थे, उन्होंने हास्य रस के माध्यम से जीवन-दर्शन जैसी जटिल वस्तु को व्याख्यायित करने का प्रयास किया । चरित्र-चित्रण के सन्दर्भ में हम इस तथ्य पर प्रकाश डाल चुके हैं कि राय के नाटकों में हास्य रस के माध्यम से जीवन-सत्य को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है । 'मीष्म' का माथव, 'शाहजहाँ' का दिलदार, अपने-आप में पूर्ण सुलभ हुए व्यक्तित्व हैं जो जीवन के सरल स्वं झलतीन पथ की ओर इंगित करते हैं । इसी प्रकार अनेक पात्रों की अवतारणा राय के नाटकों में की गयी है, जैसे 'पाषाणी' में चिरंजीव, 'मेवाड़पतन' में हुसैन, 'शाहजहाँ' में पियारा, 'सिंहल विजय' में उत्पलवर्ण आदि । लेखक ने उपरोक्त सभी पात्रों को अत्यन्त सहज स्वं निर्लिप्त कलाकारों के रूप में प्रस्तुत करके यह बताने का प्रयास किया कि जीवन का वास्तविक वही प्राप्ति में नहीं अनुभूति में है । उपरोक्त सभी पात्रों की संवाद शैली व्यंग्य-प्रधान है । हास्य और व्यंग्य की अवतारणा में लेखक यह नहीं मूला है कि कथा का प्रवाह नाटकीय सफलता के लिए अपना विशिष्ट महत्व रखता है ।

चित्रात्मकता राय के संवादों की सबसे बड़ी विशेषता है । उनके नाटकों का रंगमंच से सीधा सम्बन्ध था । अतः उन्होंने अपने नाटकों को रंगमंचीय सफलता के लिए इस प्रकार संयोजित किया, जिससे प्रेक्षक का उनके साथ अधिक-से-अधिक मावात्मक सम्बन्ध स्थापित हो सके । लेखक के संवाद केवल कुछ शब्द मात्र नहीं उनमें बाँधने वाले अनेक आकर्षक चित्र होते हैं<sup>१</sup> ।

१ नीचिन्द — मे यटा मोर है । मारते दाबो । स्क सो साब दाबो-पुत्रो, कान्हा, वामि, मेवार-साब दाबो- पुत्रो गिये है - ~~जहाँ-जहाँ~~, वीर मेवार- वामार साधर मेवार- से जो हुकै- हुकै- वीर हुकली-वामिजी नाई ।

-- मेवाड़ पतन : 'दिवेन्द्र रचनावली', १, पृ० ३४।

शाहजहाँ -- सब बालेहों कोन्ना ! -- पिता सौब, आर निजे ना खेजे पुत्रदेर  
 साईं यो ना, बुकैर पार रे से घूम पोहियो ना, तादेर हांसी टीदेहार  
 जान्नी स्नेहर हांसी टी हंसी ना । तारा साब कृतहन तार आंकूर । तारा  
 साब शिशु-<sup>१</sup> शयतान ।

नन्द-- तुमि जानो । बालो शे कौथाय ? नाहि ले-नान्द के जानो ?

मुरा-- जानी, नान्द के जानिना ? आमि ताके काले कारे मानुश कौरै छि,  
 बुके कारे घूम पाड़ि यैछि ।

उपरोक्त संवादों में स्पष्टरूप से कुछ ऐसे चित्र देखे जा सकते  
 हैं जिनसे सभी प्रेक्षकों का गहरा सम्बन्ध है । पारिवारिक सम्बन्धों के आधार  
 पर मातृकता जगाकर लेखक प्रेक्षकों को बांध लेना चाहता है । इसी प्रकार पूर्व-  
 घटित घटना से जोड़कर भी लेखक ने अपने संवादों को आकर्षक बनाने का प्रयास  
 किया । 'मेवाड़-पतन' नाटक का एक उदाहरण द्रष्टव्य है--

महाबत खां -- "... शुद्ध मा ने कारो, जे तुमि मानुश, आमि मानुश, तुमि  
 माग्नि-आमि माई । माने कोई शैई शैशवकाल, जाखान आखाय  
 कोलै कारे बैठा ते, आमार गंड देश चूमाय चूमाय मोरै दितै, आमा  
 के काले कोइ जोड़ि ए धारतै । माने कारे— आमरा शैई दुई मातृही  
 माई मानि।- दिदी ।

शाश्वत सम्बन्धों और मानवीय भावनाओं के मातृक चित्रों  
 को प्रस्तुत करने वाले संवादों का प्रयोग करते राय ने प्रेक्षागृह में बैठे हुए लोगों  
 के मन को बांधे रखने का सफल प्रयोग किया है । 'शाहजहाँ' में पिता-पुत्र  
 के गहरे और मातृक सम्बन्ध की अवहेलना करने वाले औरंगजेब के प्रति मातृक

१ शाहजहाँ : द्विजैन्द्र रचनावली १, पृ० ३४६ २४७

२ मेवाड़-पतन : द्विजैन्द्र रचनावली १, पृ० ३४६ २२६

३ चन्द्रगुप्त : , , २, पृ० २२६ ३४६



शाहजहाँ के संवाद बड़े आकर्षक हैं। इसी प्रकार 'चन्द्रगुप्त' में मामई माई को लेकर, 'राणा प्रताप' में भी माई माई के सम्बन्ध को लेकर 'सीता' में पति-पत्नी और सिंहल-विजय में माँ-पुत्र तथा पिता-पुत्र के सम्बन्धों को आधार बनाकर जिन संवादों का संयोजन किया गया उन सब में इसीलिए आकर्षण है कि उनका सीधा सम्बन्ध जन-जीवन से है। इसीलिए राय के संवाद अत्यधिक प्रभावोत्पादक हो गए हैं। संवादों को प्रभावशाली बनाने के लिए लेखक ने इस बात का सदैव ध्यान रखा है कि वे कौर व उपदेश, वर्णनात्मक, व्याख्यात्मक और प्रवाहहीन न हो जायें। पात्रों के प्रत्येक संवाद की रचना इस तरह की गई कि उसे कथा में से हटाया नहीं जा सकता। वह अपने स्थान पर पूरी तरह से सन्दर्भिक और आवश्यक है। उसमें कोई-न-कोई ऐसी बात अवश्य रहती है, जिसके बिना नाटक का वह स्थल अधूरा ही रह जाता।

चरित्रों को नाटकीय रूप में प्रस्तुत करना नाटककार का एक बहुत बड़ा उत्तरदायित्व है। इसके लिए संवाद बहुत कुछ जिम्मेदार होते हैं। क्योंकि संवाद ही नाटक का ऐसा तत्व है जो चरित्रों की आन्तरिक और बाह्य प्रकृति को हमारे समक्ष प्रस्तुत करता है। दिजेन्द्र<sup>नाल</sup> के नाटकों में संवाद और चरित्र के सम्बन्ध का सफलतापूर्वक निर्वाह किया गया है हमें स्वीकार करना पड़ता है कि लेखक ने अपने नाटकों में संवादों का संयोजन करते समय चारित्रिक सन्दर्भ को सदैव ध्यान में रखा है। संवाद, चरित्र के स्वभावानुकूल होने चाहिए। इन सभी आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर राय के संवादों का संयोजन हुआ है।

अन्य प्रकार की रचनाओं में लेखक का व्यक्तित्व प्रत्यक्ष रहने के कारण संवादों के अतिरिक्त अन्य दूसरे उपाय भी रहते हैं, जिनके द्वारा वह पात्रों के कुलशील और वस्तु स्थिति का परिचय दे सकता है और आवश्यकता नुसार सबकी उत्पत्ति भी करता है। परन्तु नाटक में केवल संवाद ही उसका साधन रहता है। अतः संवादों का उत्तरदायित्व होता है कि उनके द्वारा नाटकीय पात्रों के सम्पूर्ण स्पष्ट चित्र प्रेक्षकों के प्राप्त होने चाहिए। इसके लिए राय ने सदैव प्रयत्न किया है कि जैसे पात्र हों, उनके संवाद भी वैसे ही हों।

चाहिए । कला का एक बहुत बड़ा गुण सहजता है , जहाँ कलाकार इस गुण की रक्षा नहीं कर सकता वहाँ कला की हत्या हो जाती है । इसी विचार की दृष्टि में रखकर रायने अपने चरित्रों के अनुसार संवादों का संयोजन करके उन्होंने अपने नाटकों में कलात्मक सहजता की रक्षा की है । उनका राणा प्रताप सिंह चरित्र अपने कार्यों और वाणी में सदैव राणा प्रताप सिंह हो है, वह शक्तिसिंह की वाणी कभी नहीं बोलता । इसी प्रकार 'शाहजहाँ' की जहाँ आरा और फियारा में स्पष्ट अन्तर है उस अन्तर को उनके कथोपकथनों में स्पष्ट देखा जा सकता है । मेवाड़-पतन के दो चरित्र अपनी अपनी विचारणाओं में जीते हैं, इसलिए उनके संवाद भी अलग-अलग पहचाने जा सकते हैं । जोधपुर का मयांदाहीन और चाटुकार राजा गज सिंह जिस ढंग से बोलता है, वैसे स्वाभिमानी देशभक्त वीर सैनिक गोविन्द सिंह नहीं बोलता है ।

गजसिंह -- .... झूठे हैं साँ साहेब, खार भवारैर नारीगन बौस्य धारे हैं ।

महाबत० -- नारीगन आख धारे हैं । -- नारीगन ।

मज० -- हाँ, देखा जाक, तारा जुध्व कि राकुम का रैन । खार ए जुध्वर माध्य स्कट्ट को माल माव आश्वेई । खार जुध्व आमि जावो ।

इसी के साथ गोविन्द का प्रत्येक कथन उसकी अन्तरात्मा का प्रतिबिम्ब है ।

गोविन्द सिंह -- बेशी जानि आजय । काल्लानी । जे जान्तरै देशेर शम्भु, आमार गृह तार स्थान नाई । तो मार धर्म जोदि पाति आमारावो धर्म 'देश' । जावो (पश्चात् फिरलैन)

राय के नाटकों में वीर, कल्लानी, विद्वेषक, प्रेमी, कामी, सभी तरह के अनेक चरित्रों का समावेश है । अतः उनमें अलग-अलग प्रदर्शित करने के लिए लेखक ने नाटक के भिन्न-भिन्न पात्रों को उनके संवादों की शैली एवं भाषा के माध्यम से अलग-अलग किया है । एक दार्शनिक का कथन गहन एवं सारगर्भित है तो एक सैनिक का स्वाभिमान एवं वीरतापूर्ण सीधा सादा । एक माधुक

नारी का कथन कोमल एवं काव्यात्मक है, तो एक वीर नारी का बीजपूर्ण । पात्रों की भाषा में स्पष्ट अन्तर है । इस प्रकार की स्वाभाविकता के कारण राय के संवाद चारित्रिक संयोजन में पूर्ण सफल हैं ।

दो पात्रों के कथोपकथनों से भी किसी तीसरे पात्र की चारित्रिक व्याख्या की गई है<sup>१</sup> । इसप्रकार की व्याख्या अधिक प्रभावशाली होती है, क्योंकि किन्हीं दो व्यक्तियों के द्वारा तीसरे की महानता की स्थापना अधिक महत्वपूर्ण मानी जाती है ।

राय के नाटकों में संवाद की अपवारित, जगत्कि और आकाशभाषित, शैलियों का प्रयोग नहीं मिलता । इसका कारण यह है कि उनके नाटकों की रचना संस्कृत नाट्य शास्त्र के आधार पर न होकर अंग्रेजी के आधुनिक रंगमंच के आधार पर हुई है । अतः उन्होंने अपनी रचनाओं को सहज स्वाभाविक एवं प्रभावशाली बनाने के लिए संवादों का उपरोक्त शैलियों का प्रयोग नहीं किया । इस प्रकार के प्रयोगों का निषेध करते हुए उन्होंने अपने नाटक 'नूरजहाँ' की भूमिका में कहा है कि मंच पर उपस्थित एक पात्रों में से एक पात्र इस ढंग से बात कहे कि प्रजागृह में बैठे लोग तो उसे सुन लें और मंच पर उपस्थित पात्र न सुन पाए । या कुछ पात्र सुन लें और कुछ न सुन पाए -- यह बड़ा अस्वाभाविक लगता है । इसीलिए लेखक ने नाटक की स्वाभाविकता की रक्षा के लिए अपवारित और जगत्कि संवादों का प्रयोग नहीं किया । आकाश भाषित संवादों की आवश्यकता एक विशेष प्रकार के रूपक भाग में पड़ती है<sup>२</sup> । राय के नाटक इस कोटि में नहीं आते अतः उनमें आकाश-भाषित संवादों के प्रयोग का प्रश्न ही नहीं उठता ।

१ द्रष्टव्य — 'राजा प्रताप सिंह' : महावत साँ और सलीम द्विवेन्द्र - कलावली

पृ० (२८-२९) जौशी, पृष्ठ १, पृ० ६६, १०६ ।

२ भाग में एक एक और एक ही पात्र होता है । रंगमंच पर कर नायक आकाश की ओर देखता हुआ सुने का नाट्य कार्य । अतः पुरुष की बक्तियों की स्वयं-वार्ता है और उनकी उच्च है । इस प्रकार की उक्ति-प्रत्युक्ति की आकाश-भाषित कहते हैं ।

डा० श्यामसुन्दर दास : : रूपक - रहस्य. प्रयोग. १६६७. पृ० १३२

## निष्कर्ष

नाटक में संवादों का संयोजन लेखक के अन्तर्गन्त का परिणाम होता है । राय और प्रसाद के संवादों का पर्यवेक्षण के पश्चात् इस निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है कि ये दोनों कलाकार लगभग एक ही परिस्थितियों में पले एक ही विचार-धारा के कलाकार हैं । वही भारतीय संस्कृति के प्रति आकर्षण, वही पात्रों में भावुकता, वही घटनाओं के पीछे किसी अज्ञात महा-शक्ति का सबल निर्देश, वही राष्ट्रीयता के आग्रह दोनों की रचनाओं में हैं, अतः उनके संवादों का रूप से इनके संवादों का गठन भी समान ही है ।

राय और प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में क्रमशः मुगल-काल तथा प्राचीन काल हैं । परन्तु दोनों के नाटकों की रचना एक ही तरह की भाव-भूमि पर हुई है । अतः दोनों के संवादों का रूप भी मिलता-जुलता है । दार्शनिकता, भावुकता, और संवेगात्मकता के कारण दोनों कलाकारों के नाटकीय तत्वों का सृजन लगभग एक ही प्रकार का है ।

बहुत ध्यान से दोनों लेखकों के संवादों का विश्लेषण करने पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि कथा-प्रवाह, चरित्र-चित्रण, सम्प्रेषणियता, भावान्वित के लिए जिस प्रकार के संवादों की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार के संवाद दोनों के नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं । जहाँ तक दोनों में अन्तर का प्रश्न है, इस सम्बन्ध में इतना ही कहना होगा कि राय रंगमंच की व्यावहारिकता के कारण अधिक स्थूल संवादों का सृजन करते हैं तो प्रसाद रंगमंच के अभाव में कुछ दार्शनिक और सूक्ष्म हो गए हैं । प्रसाद के नाटकों में हास्य रस का सर्वथा अभाव है, उनका प्रत्येक पात्र चिन्तनशील और गम्भीर है । अतः उनके संवाद भी गम्भीर हैं जब कि राय के गम्भीर पात्र भी कभी हास्य की भूमि पर उतर कर इसके संवादों का प्रयोग करते हैं । इस प्रकार का स्काय अन्तर दूढ़ा जा सकता है, परन्तु एकता यह है कि दोनों की संवाद-योजना में अद्भुतपूर्व साम्य है । जिसमें इस तरह के अन्तर का कोई अर्थ नहीं होता

‘प्रसाद’ से पूर्व राय के अनेक नाटकों के हिन्दी अनुवाद (हिन्दी प्रदेश में) प्रस्तुत हो चुके थे । अतः उनका बहुत कुछ प्रसाद को नाटकीय अनुभूति पर पड़ा । इसका एक कारण यह भी था कि राय के नाटकों की संरचना की पृष्ठभूमि में एक नवीन युग था और ‘प्रसाद’ भी उस युग को अपने अन्तर में अनुभव कर रहे थे । अतः राय के संवादों का भी प्रभाव ‘प्रसाद’ पर देखा जा सकता है । विशेषकर स्वगतों की शैली का विशेष प्रभाव ‘प्रसाद’ पर देखा जा सकता है । वात्म-चिन्तन, वात्म-दर्शन, और वात्म-विश्लेषण की दृष्टि में निर्मित राय के स्वगत कथन ‘प्रसाद’ के नाटकों में भी लगभग इसी रूप में निर्मित हुए हैं ।

## उपसंहार

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध का उद्देश्य 'प्रसाद' और द्विजेंद्रलाल राय के नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन है। उक्त दोनों ही आधुनिक युग के सशक्त एवं बहुचर्चित नाटककार हैं। अंगरेजों का प्रशासन भारत के इतिहास की एक सर्वाधिक महत्वपूर्ण घटना है। इससे भारत का पारम्परिक जीवन एक सर्वथा नवीन संस्कृति के सम्पर्क में आया और यहां के सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक आदि सभी सन्दर्भों में परिवर्तन आया है। इस शोधप्रबन्ध में सर्वप्रथम इस नवीन परिवर्तन का ही उल्लेख किया गया है। अंगरेजों के प्रभाव और प्रतिक्रिया के फलस्वरूप भारत में किस प्रकार की नवीन चेतना उमरी, इसी तथ्य पर प्रकाश डालते हुए यह बताया गया है कि मारतेन्दु-काल में ही साहित्य ने उन सभी परिवर्तनों को अभिव्यक्त करना प्रारम्भ कर दिया था। वास्तव में मारतेन्दु काल हिन्दी साहित्य का ही नहीं, बल्कि सम्पूर्ण भारत के नवजागरण का युग है। १८५७ की क्रांति भारत की नवचेतना की एक सशक्त अभिव्यक्ति थी, जो एक साथ सारे भारत के कण-कण से व्यक्त हुई।

बंगाल में नवचेतना की लहर हिन्दी प्रदेश से पहले ही वा जुकी थी, क्योंकि अंगरेजी प्रशासन सर्वप्रथम बंगाल में लागू हुआ, इसके पश्चात् हिन्दी प्रदेश में। लेकिन इसमें समय का बहुत अन्तराल नहीं है, क्योंकि ग्लासी और बक्सर के युद्धों के पश्चात् अंगरेज तुरन्त दिल्ली पहुँचे और वहाँ पर बासामी से विजय प्राप्त कर ली। बंगाल की चेतना को सर्वप्रथम और सर्वाधिक शक्तिशाली रूप में वहाँ के रंगमंच ने अभिव्यक्त की थी। राय के नाटकों का सम्बन्ध इसी बंगाली रंगमंच से है। इसी प्रकार हिन्दी प्रदेश के नवजागरण की 'प्रसाद' ने अभिव्यक्ति स्वर दिया। इन दोनों छेत्कों के नाटकों का कालक्रमानुसार परिक्रम



दिया गया है ।

नाटक-साहित्य एक महत्वपूर्ण विधा है । वाद्यानक युग की जटिलता को अभिव्यक्ति देने का एकमात्र साहित्यिक माध्यम नाटक ही हो सकता है, इस प्रकार की मान्यता से भी नाटक की महत्ता स्पष्ट हो ती है । ऐसी विधा के जन्म के विषय में उत्सुकता नितान्त स्वाभाविक है । मैंने भी नाटक के उद्भव के प्रश्न को उठाया है । विश्व के अनेक विद्वानों ने अपने-अपने तर्कों के आधार पर कर्म, मानव-स्वभाव, लौकिक जीवन आदि से नाटकों के उद्भव को जोड़ने का प्रयास किया है, लेकिन सब तो यह है कि इस तथ्य को आज तक कोई भी निश्चित रूप में प्रस्तुत नहीं कर सका । इसका कारण यह है कि नाट्य-साहित्य की जड़ें कहीं मानवीय स्वभाव में अदृश्य हैं उनकी खोज करना सम्भव नहीं है । भारतीय मत के अनुसार नाटक व का जन्म ब्रह्मा के द्वारा हुआ है, इसका अर्थ भी यही है कि सृष्टि के साथ ही नाटक का जन्म हुआ ।

यद्यपि नाटक एक अत्यन्त प्राचीन विधा है, लेकिन आज जो नाटक का रूप हमारे सामने है, उसका जन्म आधुनिक काल में हुआ है । बंगाल के आधुनिक नाटक का जन्म अंग्रेजी रंगमंच के सम्पर्क से हुआ । इसी प्रकार हिन्दी-नाटकों का प्रणयन भी आधुनिक नवजातना का ही परिणाम है । लोक-नाटक, पारसी रंगमंच, आदि का प्रभाव ग्रहण करके बंगला रंगमंच अपना एक स्वतन्त्र रूप निर्धारित कर सका है । हिन्दी रंगमंच जैसी कोई वस्तु नहीं है, फिर भी हिन्दीमें अनेक उत्तम नाटकों का सृजन हुआ है तथा हो रहा है ।

‘प्रसाद’ का नाटक-साहित्य हिन्दी की अजर निधि है । वास्तव में हिन्दी के पास रंगमंच का सदैव अभाव रहा है, जिससे विपुल नाटक-साहित्य की सृष्टि भी हिन्दी में नहीं हो सकी । ‘प्रसाद’ ने इस दिशा में जो कुछ किया, उससे इस अभाव की बहुत कुछ पूर्ति हुई है । हिन्दी के रंगमंच की परम्परा को रेखांकित करते समय यही कहा जा सकता है कि संस्कृत की

परम्परा को उसने किसी भी रूप में अंगीकार नहीं किया। हाँ लोक-नाटक और पारसी रंगमंच के प्रभाव को इसमें देखा जा सकता है। हिन्दी रंगमंच की परम्परा बहुत ही कमजोर एवं धुंधली है, इसके अनेक कारणों का उल्लेख किया जा चुका है। इस परम्परा में 'प्रसाद' का स्थान विवाद का विषय नहीं है, क्योंकि वे हिन्दी नाट्य-साहित्य के प्रकाश स्तम्भ हैं, जिससे एक नवीन दिशा का बोध होता है। उन्होंने पूर्व और पश्चिम की मान्यताओं का सन्तुलित समन्वय करके प्रभावशाली नाटकों की रचना की है।

गिरीश घोष तक बंगला रंगमंच प्राचीन तत्वों के प्रभाव में रहा है। उनके नाटकों में यात्रा का प्रभाव स्पष्टरूप में देखा जा सकता है। विषय एवं शैली की दृष्टि से राय बंगला रंगमंच की परम्परा में एक युगान्तर लेकर आए। यद्यपि उन्होंने पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों की विशेषरूप से रचना की है, लेकिन उनमें सम-सामयिकता के समस्त सन्दर्भ स्पष्ट देखे जा सकते हैं। रंगमंच पर अवतरित होने वाले पात्रों को नितान्त स्वाभाविक रूप देकर राय ने एक नया कदम उठाया। नाटक एक ऐसी विधा है, जिसमें अनेक तत्वों का उचित सामंजस्य होना आवश्यक है, जिससे वह प्रभावशाली हो सके। उसकी घटनाओं और पात्रों में सामाजिक को विश्वास होना चाहिए, अन्यथा नाट्य-अवतारण व्यर्थ हीन हो जायगी। राय ने अपने नाटकों में इस बात का सदैव ध्यान रखा कि उनके नाटक रंगमंच पर एक प्रभावशाली प्रस्तुति बन सके। राय का महत्व बंगला रंगमंच की परम्परा में इसी बात से समझा जा सकता है कि उसके नाम से एक युग ही जाना जाता है। पात्र, वस्तु और रस की दृष्टि से राय ने अपने नाटकों का संयोजन पश्चात्त्य रंगमंच के आधार पर किया है, जिससे उनके नाटकों को अधिक रंगमंचीय (वैज्ञानिक) कहा जा सकता है। इस क्षेत्र में 'प्रसाद' बहुत सफल नहीं हो सके, क्योंकि वे रंगमंच की किसी परम्परा से सम्बन्धित नहीं थे, जिससे उनके नाटक रंगमंच के अभाव से ग्रसित हैं।

‘प्रसाद’ और राय के नाटकों में भारतीय संस्कृति, देश-प्रेम, राष्ट्र-उत्थान, समाज-सुधार, इतिहास आदि का समुचित समावेश हुआ है। इन सभी तत्वों के सम्बन्ध में इन लेखकों के विचारों से अवगत हो जाना भी आवश्यक है। अतः इस तथ्य को दृष्टि-पथ में रखकर इनके संस्कृति, राष्ट्र-प्रेम, इतिहास सम्बन्धी विचारों को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है।

‘प्रसाद’ को भारतीय संस्कृति से गहरा लगाव था। अतः उनके नाटकों का सृजन इस ढंग से हुआ कि वे भारतीय संस्कृति के सभी प्रमुख तत्वों को प्रभावशाली ढंग से व्यक्त करते हैं। उनका ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक इस बात को स्पष्ट करता है कि भारत में सभी कार्य, संघर्ष, सुख और निर्णय आध्यात्मिकता को केन्द्र में रख कर किए जाते हैं, इसीलिए ‘चन्द्रगुप्त’ नाटक के समस्त कार्य-व्यापार में दाण्डव्ययन का महात्याग निहित है। उसी से सब कुछ निर्देशित होकर चलता है। इस प्रकार की नाट्य-संयोजना का अर्थ स्पष्ट है कि भारतीय संस्कृति के मूल में निहित अध्यात्म भावनाओं को ‘प्रसाद’ ने सर्वोपरि माना है, इसलिए उनके नाटकों के सभी आध्यात्मिक पात्र अत्यधिक महत्वपूर्ण हो गए हैं। ‘प्रसाद’ के नाटकों में मानवतावाद, प्रेम, सेवा, सहयोग, नारी-पूजा, समन्वयवाद आदि सांस्कृतिक तत्वों का यथास्थान प्रयोग हुआ है, जिसके द्वारा उन्होंने यह बताने का प्रयास किया कि भारतीय संस्कृति किसी एक देश की सीमाओं में निबद्ध वैचारिक संहिता नहीं है, बरन् वह एक शाश्वत जीवन-प्रवाह है, जो कौकशुर्गों के अनुमोदों के आधार पर जीवन की सुन्दरतम परिभाषा प्रस्तुत करती है। अतः हम कह सकते हैं कि ‘प्रसाद’ ने जो भारतीय संस्कृति का स्वरूप अपने नाटकों के माध्यम से प्रस्तुत किया, वह देश, काल और व्यक्ति की सीमाओं से परे सम्पूर्ण सृष्टि को अपने दायरे में समेट लेता है।

राय के विषय में वही बात कही जा सकती है। उन्होंने गहराई से यह अनुभव किया था कि भारतीय संस्कृति का अर्थ उनके युग में अजेत हो चुका है। अतः उन्हें इसकी नवीन - ... करने की आवश्यकता अनुभव

हुई । राय के नाटकों में यही व्याख्या गौतम, व्यास, मानसी और देवेन्द्र के रूप में हुई है । राय ने भारतीय समाज में व्याप्त संकुचित भावनाओं की ओर संकेत करके भारतीय संस्कृति का जो स्वरूप प्रस्तुत किया, उसमें जाति, वर्ण, धर्म आदि कुछ भी नहीं है, उसमें 'प्यार, सेवा, सहयोग और व्यक्ति' है ।

राष्ट्रीयता के विषय में 'प्रसाद' और राय के विचारों का उल्लेख करते हुए कहा गया है कि राष्ट्र उनकी दृष्टि में एक ऐसी इकाई है, जिसका अन्य इकाइयों से कोई विरोध नहीं । इसलिए 'प्रसाद' और राय ने अपने नाटकों में जिस राष्ट्रीयता की अवतारणा की है, उसमें किसी भी प्रकार का संकुचन नहीं । राष्ट्रीयता की आवश्यकता इसलिए नहीं कि अन्य राष्ट्रों को नष्ट किया जाय, वरन् इसलिए कि अन्य राष्ट्रों के शोषण से एक इकाई में रहने वाले व्यक्तियों का जीवन बच सके । इसलिए 'प्रसाद' का 'चाणक्य', 'चन्द्रगुप्त', 'हर्ष' तथा राय का 'राणाप्रताप', 'दुर्गादास' एक सुदृढ़ राष्ट्र के निर्माण का प्रयास करते हैं । 'प्रसाद' और राय की राष्ट्रीयता के समन्वय में निष्कर्ष रूप से यह कहा जा सकता है कि उसमें मानवतावाद का विपुल भाव निहित है वह किसी एक देश की सीमाओं में बंधा हुआ संकुचित भावना नहीं है ।

ऐतिहासिक रचनाओं में इतिहास और कल्पना के समन्वय की समस्या पर विचार करते हुए हमने 'प्रसाद' और राय के सन्दर्भ को व्याख्यायित किया है । 'प्रसाद' और राय दोनों ने इतिहास के सत्य की स्वीकार किया है, दोनों ने इस बात को माना है कि किसी भी ऐतिहासिक नाटक की सफल रचना के लिए इसमें इतिहास के घटित सत्य की रक्षा आवश्यक होती है । लेकिन इसी के साथ यह भी स्वीकार किया है कि नाटक में इतिहास का प्रयोग केवल वाचक रूप में ही होना चाहिए, जिससे वह कौरा इतिहास बन जाय । कल्पना इतिहास के सत्य की सौज करने के लिए तथा नाटक को जीवंत बनाने के लिए की जानी चाहिए । जहाँ तक इतिहास और कल्पना

की सीमाओं का सम्बन्ध है, इस सम्बन्ध में कहा जा सकता है कि नाटक में इतिहास का प्रयोग इस सीमा तक सम्भव है जहाँ तक वह नाटक एक दस्तावेज न बन जाय तथा कल्पना का प्रयोग उस सीमा तक होना चाहिए कि ऐतिहासिक नाटक एक मज़ाक न बन जाय । इसी तथ्य के आधार पर 'प्रसाद' और राय के सम्बन्ध में निःसन्देह रूप से कहा जा सकता है कि उनके नाटकों में इतिहास और कल्पना एक-दूसरे के विरोधी तत्व न होकर पूरक हैं । पात्रों और घटनाओं में कल्पना वहीं की गयी है, जहाँ इतिहास मौन है या विवादास्पद है अथवा कलात्मक सौन्दर्य के लिए उसकी आवश्यकता पड़ी है ।

## सहायक ग्रन्थ-सूची

### राय की मूल रचनाएँ (नाटक)

|   |                                         |                         |
|---|-----------------------------------------|-------------------------|
| १ | हिजेन्द्रलाल द्विवेन्द्र रचनावली खण्ड-१ | साहित्य संसद, कलकत्ता-६ |
| २ | ॥ ॥ खण्ड-२                              |                         |

### 'प्रसाद' की मूल रचनाएँ (नाटक)

| <u>रचनाएँ</u>                      | <u>प्रकाशन स्थान एवं समय</u>                    |   |        |
|------------------------------------|-------------------------------------------------|---|--------|
| १- 'राज्यश्री'                     | भारतोग्र मण्डार, लीडरप्रेस, इलाहाबाद, २०३४संवत् |   |        |
| २- 'विशाल'                         | ॥                                               | ॥ | २०२२ ॥ |
| ३- 'वजातशब्द'                      | ॥                                               | ॥ | २०२२ ॥ |
| ४- 'कामना'                         | ॥                                               | ॥ | २०१६ ॥ |
| ५- 'जनमेजय का नाग यज्ञ'            | ॥                                               | ॥ | २०१७ ॥ |
| ६- 'स्कन्दगुप्त'                   | ॥                                               | ॥ | २०२४ ॥ |
| ७- 'स्क घुंटे'                     | ॥                                               | ॥ | २०२४ ॥ |
| ८- 'चन्द्रगुप्त'                   | ॥                                               | ॥ | २०१६ ॥ |
| ९- 'स्वामिनी'                      | ॥                                               | ॥ | २०२४ ॥ |
| १०- 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' | ॥                                               | ॥ | २०२६ ॥ |

## विविध-ग्रन्थ

|                       |                               |                                    |
|-----------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| १- जी०पी० गुप्त       | 'हमारे युग का इतिहास'         | नयाप्रयाग खण्ड संसद<br>बानरा, १९५८ |
| २- डा० श्रीमनाथ गुप्त | हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास | हिन्दी मदन.बाल्लभर.<br>१९५१        |



|                              |                                                       |                                            |
|------------------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| ३- गुलाबराय                  | हिन्दी नाट्य विमर्श                                   | महर्षि, लुब्धास, लाहौर<br>सं० १९६७ ।       |
| ४- डा० विश्वनाथ मिश्र        | 'हिन्दी नाटकों पर<br>पाश्चात्य प्रभाव'                | लोकभारती, इला<br>१९६६                      |
| ५- रामगोपाल सिंह चौहान       | 'हिन्दी नाट्य-सिद्धांत<br>और समीक्षा'                 | प्रभात प्रका० दिल्ली,<br>१९५६              |
| ६- डा० लक्ष्मीनारायण वाजपेयी | 'आधुनिक हिन्दी साहित्य<br>की मुमुक्षा'<br>(१७५७-१८५७) | हिन्दी परिषद्,<br>इलाहाबाद वि० वि०<br>१९५२ |
| ७- सद्गुरुशरण अवस्थी         | 'हिन्दी-गद्य-गाथा'                                    | सरस्वती पब्लिकेशन हाउस<br>इलाहाबाद, १९३५ । |
| ८- डा० श्यामसुन्दरदास        | 'हिन्दी साहित्य'                                      | इंडियन प्रेस, इलाहाबाद<br>१९४६ ।           |
| ९- डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी | 'हिन्दी साहित्य की<br>मुमुक्षा'                       | ग्रन्थ रत्नगकर, बम्बई,<br>१९४८             |
| १०- डा० दशरथ औफा             | 'हिन्दी नाटक: उद्भव<br>और विकास'                      | राजपाल स्टूड संस<br>दिल्ली, १९७० -         |
| ११- जयशंकर वाजपेयी           | 'जयशंकर प्रसाद'                                       | भारती मण्डार,<br>इलाहाबाद, सं० १९६६        |
| १२- रामेश्वरलाल खैरवाल       | 'जयशंकर प्रसाद : वस्तु<br>और कला'                     | नैप० हाउस, दिल्ली<br>१९६८                  |
| १३- डा० श्यामसुन्दरदास       | 'रूपक-रहस्य'                                          | इण्डियन प्रेस, इलाहाबाद<br>सं० २०२४        |
| १४- रामवारीसिंह टिन्कर       | 'संस्कृति के चार<br>अध्याय'                           | राजपाल स्टूड संस, दिल्ली<br>१९५६           |
| १५- मन्युनाथ गुप्त           | 'राष्ट्रीय आंदोलन का<br>इतिहास'                       | जिबलाह कृष्णलाल सं०<br>बागरा ।             |

|                             |                                                             |                                             |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| १६- ब्रैडर मैथिल            | 'नाटक साहित्य का अध्ययन' (भुवनेश्वरी अवस्थी)                | आत्माराम रूढ संस दिल्ली                     |
| १७- भरत मुनि                | 'नाट्यशास्त्र' निबंध                                        | निर्णय सागर प्रेस, लखनऊ १९५६                |
| १८- शान्तिप्रिय द्विवेदी    | 'युग और साहित्य'                                            | इंडियन प्रेस प्रा० लि०, इलाहाबाद १९५० ई०    |
| १९- डा० लक्ष्मीसागर वाष्णोद | 'आधुनिक हिन्दी साहित्य'                                     | हिन्दी परिषद्, इलाहाबाद विश्वविद्यालय, १९५४ |
| २०- , ,                     | 'आधुनिक हिन्दी साहित्य की मुद्रिका'                         | , , १९५२                                    |
| २१- डा० नैन्द               | 'आधुनिक हिन्दी नाटक'                                        | साहित्यरत्न मण्डार, बंगुरा, १९६४ ।          |
| २२- अवधविहारी पाण्डेय       | 'उत्तरमध्यकालीन भारत'                                       | सेण्ट्रल बुक डिपो, इलाहाबाद १९६५ ।          |
| २३- गोविन्द चातक            | 'प्रसाद नाट्य और रंगशिल्प'                                  | आत्माराम रूढ संस, दिल्ली १९७०               |
| २४- डा० जगदीशचन्द्र जोशी    | 'प्रसाद के नाटकों का ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक विवेचन'        | , , १९७०                                    |
| २५- राजनारायण गुप्त         | 'पाश्चात्य राज दर्शन का इतिहास'                             | 'किताब महल', इलाहाबाद १९५६ ई०               |
| २६- परमेश्वरीलाल गुप्त      | 'प्रसाद के नाटक'                                            | हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय वाराणसी, १९५६ ।    |
| २७- रत्नरत्नन्द केन         | 'प्रसाद का नाट्य-चिन्तन'                                    | नैन्द साहित्य कुटीर, बनारस, १९४९ ।          |
| २८- डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा | 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय सरस्वती रंजित, वाराणसी, १९६६ |                                             |

|                                 |                                            |                                                |
|---------------------------------|--------------------------------------------|------------------------------------------------|
| २९- लक्ष्मीसागर वाष्णीय         | '२०वीं शताब्दी हिन्दी-साहित्य: नए सन्दर्भ' | साहित्य भवन, इलाहाबाद, १९६५                    |
| ३०- पी०डी० राबर्ट्स             | ब्रिटिशकालीन भारत का इतिहास                | एस०चन्द एण्ड क० दिल्ली, १९५५ ।                 |
| ३१- डा०गुडुमारसैन               | 'बंगला साहित्यरकथा (अनु०-मोला-नाथ शर्मा)'  | हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, १९६५            |
| ३२- डा० सत्येन्द्र              | 'बंगला साहित्य का संक्षिप्त इतिहास'        | उ०प्र० १९६१                                    |
| ३३- सुरेन्द्रनाथ दीक्षित        | 'भारत और भारतीय नाट्य कला'                 | राजकमल प्र०, दिल्ली, १९६५                      |
| ३४- डा०वाशीर्वादीलाल श्रीवास्तव | 'मुगलकालीन भारत' (१५२६-१८०३)               | शिवलाल अग्रवाल एण्ड क०, आगरा, १९६८             |
| ३५- डा०मोलाशंकर व्यास           | 'दशरूपक'                                   | चौलम्बा विद्या भवन, वाराणसी, १९६७              |
| ३६- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल      | हिन्दी साहित्य का इतिहास                   | ना०प्र०समा, काशी, सं० २०१८ ।                   |
| ३७- डा०बच्चन सिंह               | 'हिन्दी नाटक'                              | लोकभारती, इलाहाबाद १९६७ ।                      |
| ३८- श्रीपति शर्मा               | 'हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव'        | विनोद पुस्तक मंदिर, आगरा । १९६९                |
| ३९- लक्ष्मीनारायण लाल           | 'रंगमंच और नाटक की भूमिका'                 | नैशनल पब्लिशिंग हा० दिल्ली, १९६५ ।             |
| ४०- सर यदुनाथ सरकार             | 'मुगल साम्राज्य का पतन' भाग ४              | शिवलाल अग्रवाल एण्ड । आगरा, १९६४               |
| ४१- नन्दा लाल बाजपेयी           | 'नया साहित्य: नए प्रश्न'                   | विमल, बनारस, १९५५                              |
| ४२- डा०नरेन्द्र (सम्पा०)        | 'हिन्दी अभिनव भारती'                       | विमल हिन्दी विमान, दिल्ली वि०वि०, दिल्ली, १९६० |
| ४३- .. ..                       | 'हिन्दी नाटक दर्पण'                        |                                                |

|                               |                                                |                                           |
|-------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| ४४- नन्द दुलारे वाजपेयी       | 'आधुनिक साहित्य'                               | भारती मण्डार, इलाहाबाद<br>प्रथम संस्करण । |
| ४५- वाचस्पति गैरोला           | 'भारतीय नाट्य-परम्परा<br>और अभिनय दर्पण'       | संवर्तिका प्रकाशन, इलाहाबाद -<br>१९६७ ।   |
| ४६- गणेश त्र्यम्बकदेश पाण्डेय | भारतीय साहित्य शास्त्र                         | पॉपुलर बुक डिपो, बम्बई, १९६०              |
| ४७- डा० नगेंद्र               | 'जरस्तु का काव्यशास्त्र'                       | भारती मण्डार, प्रयाग, १९६६                |
| ४८- डा० रामबोध द्विवेदी       | साहित्य रूप                                    | " " "                                     |
| ४९- डा० वीरेन्द्र कुमार       | 'भारतेन्दु का नाट्य साहित्य'                   | रामनारायण लाल प्रकाशन,<br>प्रयाग, १९५५ ।  |
| ५०- कुंवर चन्द्रप्रकाश सिंह   | 'हिन्दी नाट्य साहित्य और<br>रंगमंच की मीमांसा' | भारतीय ग्रन्थ मण्डार, दिल्ली,<br>१९६४ ।   |
| ५१- श्रीकृष्णलाल              | आधुनिक हिन्दी साहित्य<br>का विकास ।            | हिन्दी परिषद्, प्रयाग वि०वि०<br>१९४२ ।    |

#### कोश

|                         |                    |                                     |
|-------------------------|--------------------|-------------------------------------|
| सं० डा० वीरेन्द्र वर्मा | हिन्दी साहित्य कोश | ज्ञानमण्डल लि० बाराणसी,<br>सं० २०२० |
|                         | हिन्दी विश्वकोश    | नागरी प्रचारिणी समा,<br>काशी ।      |

#### पत्र-पत्रिकाएं

- १- धर्मपुत्र
- २- हिन्दुस्तान
- ३- विनमो-
- ४- माध्यम
- ५- कालिका
- ६- कल्पना
- ७- क, स, व

|                        |                                                      |                                             |
|------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| A. Nicoll              | World drama                                          | George G. Harrap & Co., Ltd.<br>London 1949 |
| "                      | Theory of drama                                      | " 1951                                      |
| Arbindo Ghosh          | The renaissance in India                             | Calcutta 1946                               |
| A.C. Bradley           | Shakespearian tragedy                                | Macmillan & Co., Ltd.,<br>London 1957       |
| Vincent A. Smith       | Early history of India                               | Oxford University Press - 1957              |
| R. Palme Dutt          | India today                                          | Bombay People's Publishing<br>House 1947    |
| B.G. Gokhale           | The making of Indian nation                          | Asia Publishing House, Bombay 1960          |
| Dr. Tara Chand         | History of freedom movement<br>in India, Vol. I & II | Govt. Publication 1961                      |
| Barret H. Clark        | European theories of drama                           | Crown Publishers, N.Y. 1947                 |
| Banarsi Prasad Saksena | History of Shah Jahan<br>of Delhi                    | Central Book Depot. Allahabad 1958          |
| Dr. Iswari Prasad      | History of Medieval India                            | The Indian Press, Ltd., Alld. 1952          |
| G. Anderson            | British administration in<br>India                   | Macmillan & Co., Ltd., London 1920          |
| Eric Bentley.          | What is theatre                                      | Beacon Press Boston 1956                    |
| Dr. Edward C. Sachse   | Alberuni's India                                     | S. Chand & Co., Delhi 1964                  |
| Gohn Grassner          | The form and idea in<br>modern drama                 | The Dryden Press, N.Y. 1956                 |
| H.W. Wells             | The classic drama of India                           | Asia Publishing House 1965                  |
| Jadu Nath Sarkar       | Anecdotes of Aurangzeb                               | Calcutta 1925                               |
| J.L. Slyn              | The dramatic experience                              | Cambridge University Press, 1965            |
| J.S. Nagi              | Ground work of Ancient<br>Indian History             | Narayan Publishing House,<br>Allahabad 1958 |

|                                |                                                     |                                               |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Maurice L. Ettinghausen        | Harsa Vardhan                                       | Paris earnest Leroux Rse<br>Benaparte-28 1906 |
| P. Sarn                        | Islamic Polity                                      | Student's Friends, Allahabad:                 |
| Sir P. Griffiths, C.I.E.       | Nations of the modern<br>world                      | London Earnest                                |
| M.M. Kunte, B.A.               | The vicissitudes of Arayan<br>civilization in India | Oriental Printing Press,<br>Bombay 1880       |
| R.K. Mookerji                  | Chandra Gupta Mauraya and<br>his times              | Moti Lal Banarsi Dass, Delhi 1966             |
| S.R. Goel                      | A history of imperial<br>Gupta's                    | Central Book Depot, Alld. 1967                |
| R.C. Majumdar                  | Ancient India                                       | Moti Lal Banarsi Dass,<br>Delhi 1964          |
| J. Allan                       | The Cambridge shorter<br>history of India           | University Press of Cambridge<br>1934         |
| Majumdar, Raychanduri<br>Dutta | An advanced history of<br>India                     | Macmillan & Co., London 1950                  |
| R.C. Majumdar                  | The classical age                                   | Bhartiya Bhavan, Bombay 1954                  |
| Majumdar & Altekar             | Vakataka Gupta age                                  | Moti Lal Banarsi Dass,<br>Lahore 1946         |
| R.N. Salitore                  | Life in the Gupta age                               | The Popular Book Depot.,<br>Bombay-7 1943     |